THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Littératures comparées

Par
Loïse LELEVÉ

« Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité

Volume I

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 9 décembre 2022
Unité de recherche : Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

Rapporteurs avant soutenance :

Françoise LAVOCAT Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
Maxime DECOUT Professeur, Sorbonne Université

Composition du Jury :

Examinateurs :	Maxime DECOUT	Professeur, Sorbonne Université
	Véronique GÉLY	Professeure, Sorbonne Université
	Françoise LAVOCAT	Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
	Thierry LENAIN	Professeur, Université Libre de Bruxelles
	Jochen MECKE	Professeur, Université de Ratisbonne (Regensburg Universität)
	Sylvie SERVOISE	Maîtresse de conférence HDR, Le Mans Université
Dir. de thèse :	Emmanuel BOUJU	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Littératures comparées

Par
Loïse LELEVÉ

« Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité

Volume I

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 9 décembre 2022
Unité de recherche : Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

Rapporteurs avant soutenance :

Françoise LAVOCAT	Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
Maxime DECOUT	Professeur, Sorbonne Université

Composition du Jury :

Président :	Prénom Nom	Fonction et établissement d'exercice (9)*(à préciser après la soutenance)*
Examinateurs :	Véronique GÉLY	Professeure, Sorbonne Université
	Thierry LENAIN	Professeur, Université Libre de Bruxelles
	Jochen MECKE	Professeur, Université de Ratisbonne (Regensburg Universität)
	Sylvie SERVOISE	Maîtresse de conférence HDR, Le Mans Université
Dir. de thèse :	Emmanuel BOUJU	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Elena Valla, *Toutes les faussaires s'appellent Jeanne* (détail : portrait de la papesse Jeanne), gravure sur bois du IXe s. ap. J.-C., *in Vita Benedicti Tertii*, Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, ms. Vat. lat. 3873, f. 21 vo. (Bruno Lelevé fecit.)

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord dire toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Emmanuel Bouju, qui m'a accompagnée, conseillée, épaulée avec une bienveillance et des encouragements constants ; et dont je me suis beaucoup inspirée pour certains des concepts centraux de cette thèse. Je le remercie vivement de toutes les opportunités de recherche qu'il m'a offertes.

Merci également à Véronique Gély, qui a dirigé mes travaux de M2 (à bien des égards, le point de départ de cette thèse), et qui m'a incitée alors à poursuivre la recherche en doctorat.

J'ai eu la chance de rejoindre à Rennes 2 une équipe comparatiste extraordinaire. J'ai une pensée particulière pour Charline Pluvinet et Audrey Giboux, qui m'ont accueillie si chaleureusement. Merci à Charline d'avoir co-organisé avec Norela Ferraru et moi le séminaire sur les fausses auctorialités qui m'a inspiré tant de pistes à explorer dans ce travail.

Aux merveilleux docteur·e·s et doctorant·e·s rennais, mille mercis : à Marie Bulté, Gaëlle Debeaux, Flavia Bujor, Barbara Servant, Ricardo Bedoya Forno, Geneviève Dragon, Marianne di Benedetto, Norela Feraru, Laura Mainguy, Zelda Chesneau, Marius Müller. À Gaëlle, si présente, si encourageante ; à Barbara et son empathie rayonnante ; à Ricardo et son humour irrésistible ; à Flavia, si impressionnante ; à Marianne et sa générosité solaire. Merci à Norela de m'avoir tant aidée à penser cette thèse.

Je voudrais également dire toute mon affection aux collègues qui m'ont soutenue pendant mes années d'enseignement en dehors de Rennes : à la formidable équipe pédagogique du collège Karl Marx de Villejuif, et à Hélène Köll et Satenik Bagdasarova, qui ont ensoleillé une année compliquée au Centre Universitaire Français de Moscou.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans ma mère, Marie Prigent, et à qui je dois mon amour de la littérature ; sans mon père, Bruno Lelevé, qui a réalisé le faux d'Elena Valla en tête de cet ouvrage, sans ma sœur Luce et mon frère Victor et leur constant soutien.

Merci aux amies comparatistes et aux compagnes de doctorat, qui ont traversé avec moi toute cette expérience : à Marion Lata, Marie-Agathe Tilliette, Marie-Antoinette Alamenciak, Sylvia Chassaing. Merci infiniment à Alice Roullière pour les discussions si précieuses quand j'étais bloquée (et pour tous les instants que tu illumines). Merci aux amis de toujours qui embellissement ma vie, à Barthélemy Glama, à Arthur Pétin, à Hélène Jacquemard, pour toutes les années passées et à venir. Merci à Tancrède Lahary, à Clémence Amoric, à Eléonore Chanlat.

Merci à Charles-Marie Mondon (pour toutes les fois où tu as tenu loin le complexe de l'impostrice, et pour tout le reste – on ne résumera pas dix ans en une ligne).

AVERTISSEMENT

> *« Mais je ne suis qu'un doctorant. Je ne me vois pas vraiment me balader à la recherche de faussaires d'art*[a]*. »*

Les textes du corpus primaire sont cités en traduction française dans le corps du texte et en langue originale dans les notes de bas de page. Tous les autres textes sont cités directement en traduction. Sauf précision contraire, toutes les traductions sont nôtres[b]. Quand une traduction est de notre fait, seule l'édition en langue originale est citée en note de bas de page. Sauf précision contraire également, les italiques dans les citations sont le fait de l'auteur cité. Quand nous en sommes responsable, nous indiquons « nous soulignons » en note de bas de page.

Afin de fluidifier la lecture, on trouvera deux types de notes dans cet ouvrage. Les traductions et références des textes cités se trouvent en bas de page et sont numérotées alphabétiquement. Le lecteur trouvera dans les notes de fin, déclinées numériquement, des précisions sur les propos tenus, soit sous la forme d'une contextualisation de ceux-ci, soit sous celle de nuances ou de références pour approfondir le point soulevé.

[a] "*But I'm just a graduate student. I can't really see myself wandering around looking for picture forgers*." Iain Pears, *The Raphael Affair*, [1990], New York, Berkley Prime Crime, 2001, p. 132.

[b] Tous les textes du corpus ne font pas l'objet d'une traduction. En outre, comme nous avons tenté de le démontrer dans l'introduction, le champ lexical du faux est retors, complexe à manier et complexe à traduire : comment rendre au mieux la différence entre *fake* et *forgery* ? entre *menzogna* et *bugia* ? – pour ne citer que ces deux exemples. Nous avons donc préféré traduire nous-même les textes de notre corpus, pour une plus grande souplesse dans le choix des termes de la traduction française – ce qui, bien sûr, ne suffit pas à conjurer l'inévitable trahison de la traductrice. Nous renvoyons toutefois aux traductions disponibles des œuvres du corpus en bibliographie.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

SOMMAIRE DES DEUX VOLUMES

VOLUME I

REMERCIEMENTS 5

AVERTISSEMENT 6

SOMMAIRE 8

INTRODUCTION 11

« FEINDRE DE SE PRENDRE AU JEU ET DE CROIRE AUX BALIVERNES » 11

Une impossible définition. Le faux existe-t-il seulement ? *14*

Une problématique. Feindre de croire aux balivernes et accorder crédit à la fiction *34*

Un corpus. Des postmodernes aux épimodernes *38*

Un état des lieux, des outils et quelques principes méthodologiques : dans le labyrinthe pluridisciplinaire du faux *48*

Trois gestes et un plan : penser, montrer, narrer *53*

– PENSER LE FAUX – **57**

PARTIE I. LE FAUX COMME OBJET THEORIQUE **59**

CHAPITRE 1 61

RESEAUX NOTIONNELS DE LA FAUSSETE 61

I. Plans ontologique et discursif : l'image. Pouvoirs de la réversion *61*

II. Plan pragmatique : feintise et fiction. Angoisses de l'inversion *91*

Conclusion du chapitre *116*

CHAPITRE 2 121

DANS LE CRISTAL DU FAUX : VERITE, AUCTORIALITE, FICTION 121

I. Au miroir du faux : véridicité et fiction *121*

II. Quand y a-t-il faux ? Théories de l'auctorialité et histoires plurielles de la falsification *141*

Conclusion du chapitre *166*

PARTIE II. LE FAUSSAIRE COMME PERSONNAGE **169**

CHAPITRE 3 171

LE FAUSSAIRE : UN PERSONNAGE-TYPE ? 171

I. Le faussaire en son cristal : construction d'une figure archétypale ; variations et réversions *174*

II. Le faussaire : un personnage singulier ? *205*

III. Le problème (absent) de la masculinité et de la question du genre *224*

Conclusion du chapitre *243*

CHAPITRE 4 245

PERSONNAGES DE FAUSSAIRES ET CHOIX NARRATIFS : Y A-T-IL DES « RECITS DU FAUSSAIRE » ? 245

I. L'autobiographie de faussaire : un modèle pour la fiction ? *245*

II. Types de narrateurs et choix des modèles pastichés ou détournés *254*

Conclusion du chapitre *299*

– MONTRER LE FAUX – **301**

PARTIE III **303**

MISES EN SCENE DU FAUX **303**

CHAPITRE 5 305

MONTRER LE FAUX ? 305

I. Montrer le faux. Visibilité et systèmes d'expositions *306*

II. Citer le faux *350*

Conclusion du chapitre *375*

CHAPITRE 6 377

DES ESPACES DU FAUX ? 377

I. Des lieux du faux ? *378*

II. Les faux espaces : une falsification comme une autre ? *403*

III. Les cartes et les territoires : métalepses et méthodologie de l'enquête de fiction *456*

Conclusion du chapitre *466*

PARTIE IV. RELIQUES : LE FAUX, LA PERTE ET LA HANTISE **471**

ONTOLOGIE, HANTOLOGIE ET CONTRATS DE LECTURE **471**

CHAPITRE 7 473

CORPS SACRES, CORPS PERDUS 473

I. Le modèle de la relique et ses détournements *474*

II. Corps sacrés, corps inauthentiques *493*

Conclusion du chapitre *549*

CHAPITRE 8 551

PATHOLOGIES DU FAUX 551

I. Poétiques fantomales et hantises *552*

II. Des esthétiques de la mélancolie *569*

Conclusion du chapitre *615*

VOLUME II

– NARRER LE FAUX – **617**

PARTIE V. PARADIGMES ET RECITS DE L'ENQUETE **619**

LES FICTIONS DE FAUX, DES FICTIONS EPISTEMOLOGIQUES ? **619**

CHAPITRE 9 621

DERAILLEMENTS DU PARADIGME INDICIAIRE 621

I. Le paradigme indiciaire, de l'outil véridictif à la matrice narrative *623*

II. Le paradigme indiciaire, de la matrice narrative à la matrice fictionnelle *647*

Conclusion du chapitre *695*

CHAPITRE 10 699

L'ECRITURE DE L'ENQUETE : « THE SOPHISTICATED ANSWER » 699

I. L'enquête et les limites de la fiction : mythes, apocalypses et crédit *702*

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

II. Des genres du faux ? Formes de l'enquête et modèles génériques *725*
Conclusion du chapitre *796*

PARTIE VI. ÉTHIQUES DE LA FICTION 799

POUR UN BILAN THEORIQUE DE L'ETUDE DES RECITS DE FAUX 799

CHAPITRE 11 801
LES IMPASSES DES DISPOSITIFS VERIDICTIFS 801
I. Critiques du postulat de la corrélation entre vérité, véridicité et éthique *804*
II. Discours de savoir, savoirs fictionnels *821*
III. Faits et fictions, faux et fictions *848*
Conclusion du chapitre *872*
CHAPITRE 12 877
REVALORISATIONS PARADOXALES DE LA FICTION 877
I. Faire crédit à la fiction et confiance au faux *878*
II. Du ludisme à l'inquiétude : une éthique du lecteur enquêteur ? *895*
Conclusion du chapitre *913*
CONCLUSION GENERALE 915
DES RECITS A PARTAGER, DES LIEUX A HABITER 915
INDEX DES AUTEURS (SELECTION) 929
INDEX DES FAUX ET DES FAUSSAIRES 933
BIBLIOGRAPHIE 935
Œuvres littéraires et cinématographiques *935*
Bibliographie critique sur les auteurs et les œuvres du corpus *938*
Bibliographie critique sur le faux *948*
NOTES DE FIN 975
TABLE DES MATIERES 975

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

INTRODUCTION

« FEINDRE DE SE PRENDRE AU JEU ET DE CROIRE AUX BALIVERNES »

« Aujourd'hui, des mots comme vérité ou réalité sont devenus imprononçables pour certains, à moins qu'ils ne soient renfermés dans des guillemets écrits ou mimés[a]. »
Carlo Ginzburg

« Il lui posait des questions sans attendre les réponses, s'enthousiasmait du tapis d'Anatolie dans le salon de leur hôte et des tomates Saveol de la salade. L'authenticité ! Pour Adrien, le XXIe siècle serait celui de la quête du "vrai". Lui, par exemple, était prêt à parcourir des kilomètres pour goûter à un agneau d'herbe, le broutard. Il adorait les biographies pour la même raison : les romans, comme le spectacle, lui paraissaient artificiels[b]. » Cet extrait sardonique du récent roman de Lola Lafon, *Chavirer*, est représentatif, dans la manière dont il en fait la satire, d'un certain nombre de clichés par lesquels on tend à caractériser le contemporain : une « quête » d'authenticité dans laquelle le désir d'un « retour au réel », la recherche de la « vérité », et l'aspiration à l'« authenticité » se mêlent indistinctement, comme si ces gestes et ces notions étaient équivalents ; une quête qui masque mal la hantise, qui la sous-tend, de la prééminence et de la contagion de l'envers de ses idéaux, le simulacre, le faux et l'inauthentique ; une quête qui en passe, pour expier la chute de l'homme contemporain du paradis du réel au règne de l'artificiel, par le sacrifice de tout ce qui a trait de près ou de loin à la feintise ou à la simulation, à commencer par le roman, et ce qu'il incarne au fond : la fiction.

Voilà donc que seuls les plus éclairés d'entre nous (ou ceux en mal de distinction sociale et pour cela appréciant indistinctement les tapis turcs et les tomates de serres) échapperaient au cauchemar post-borgésien et néo-baudrillardien de l'errance dans le désert du réel, celui où les lambeaux de la Carte de l'Empire sont devenus ceux du réel lui-même, celui où tout est inauthentique jusqu'à preuve et quête du contraire. Ce travail de thèse a débuté en 2016, soit l'année de l'élection de Donald Trump, l'année où le terme « *post-truth* » est devenu « mot de l'année » du dictionnaire Oxford, et où, à en croire le discours médiatique dominant, nous sommes définitivement entrés dans l'ère de la « post-vérité », des « *alternative facts* » et autre « *fake news* », une ère d'indistinction radicale à la fois du vrai et du faux, et du réel et du faux ;

[a] Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, traduit par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 23.
[b] Lola Lafon, *Chavirer*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 296.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

une ère de la « faiblesse du vrai » où le « partage du vrai et du faux devient […] insignifiant au regard de l'efficacité du "faire croire[a]". »

Pourtant, l'inquiétude politique, philosophique et épistémique de la « fin du partage ontologique entre l'être (authentique) et l'apparence (illusoire[b]) » qui s'exprime ainsi n'a rien de nouveau. Qu'on l'appelle, avec Guy Debord en 1967, « société du Spectacle[c] », ou, avec Jean Baudrillard en 1981, « précession des simulacres[d] », elle repose sur une angoisse de la confusion du réel et de l'imaginaire, une inversion du rapport d'antériorité et de hiérarchie entre le modèle et sa représentation, qu'on peut facilement faire remonter jusqu'à Platon. Mais si nous vivons, semble-t-il, à l'ère de la « post-*vérité* », et non pas seulement de la « post-*réalité* », c'est que le dysfonctionnement référentiel entre modèle et représentation se doublerait d'une crise des discours véridictifs, menacés par des narrations fallacieuses qui se seraient substituées à l'échelle globale aux anciens « grands récits » : ce serait l'époque du *storytelling* théorisé dans les travaux de Christian Salmon ou Yves Citton[e], de la recrudescence inédite, après 2001, des théories du complots[1], et des fameuses *fake news* : un cocktail ravageur qu'on trouvera thématisé par exemple dans *Par les écrans du monde*[f], de Fanny Taillandier, un roman de 2018 qui s'intéresse à la mise en récit internationale des attentats du 11 septembre. Après le *linguistic turn* et la critique de l'historiographie dans le sillage d'Hayden White, toute mise en intrigue du réel serait ainsi suspecte, non de constituer une narration éclairante capable de nous permettre d'habiter le monde, mais de se transformer en manipulation aliénante, dans une confusion entre narration et fiction d'une part, et fiction et mensonge d'autre part : toute mise en récit serait fictionnalisante, et toute fictionnalisation fallacieuse – de quoi justifier les appels démocratiques pressés à un « tournant pragmatique », un « tournant éthique[2] » ou à un retour « dans les archives et les rues[3] », à l'investigation[4], de la littérature contemporaine, priée de démontrer, par une référentialité reconquise, des protocoles d'enquête de terrain renouvelés, et une défiance à l'égard du jeu gratuit de la fabulation, qu'elle ne saurait se confondre avec les récits de la post-vérité, du *storytelling* aux infox, des théories du complot aux mythes politiques et aux mensonges collectifs.

---

[a] Voir Myriam Revault d'Allonnes, « Introduction » dans *La Faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Le Seuil, 2018, p. 9-19.
[b] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 8.
[c] Guy Debord, *La Société du Spectacle [1967]*, Paris, Gallimard, 1992.
[d] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.
[e] Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008 ; Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
[f] Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, Paris, Seuil, 2018.

Le contemporain, parfois vaguement défini comme « postmoderne », se caractérisait par un double relativisme, ontologique et épistémique : il n'y aurait plus de différence entre le réel et sa représentation ; toutes les représentations de la réalité se vaudraient, ce serait la somme des mises en récit concurrentes du réel qui formerait la seule réalité accessible, comme le défendait le romancier à succès Antoine Bello, toujours en 2018, dans une conférence Google intitulée *The Truth Does Not Exist*[a]. Contre ce relativisme produit par la précession des simulacres et le règne du *storytelling*, on tendrait à proposer des remèdes de deux types : d'abord, un « retour au réel », une « faim de réalité[b] », caractérisés par l'intérêt renouvelé pour des littératures qu'on peut appeler littératures du réel ou autres « factographies[c] », et l'avènement d'un nouvel engagement de l'écrivain au sein de la cité, contre ce qui serait le relativisme postmoderne et l'autotélisme textuel des périodes précédentes (il faudrait retrouver le hors-texte). Il faudrait *rétablir* la vérité, écrire la réalité, en mettant en avant la valeur épistémique du témoignage, de l'archive et de l'enquête. D'où le champ lexical du *retour* : il s'agit de renverser le mécanisme d'inversion de la précession des simulacres, en redonnant au récit une dimension référentielle. Ensuite, une défense de la *fiction* en tant que telle, qui en passe par la nécessité d'établir des frontières nettes entre faits et fiction. C'est le sens bien sûr des travaux de F. Lavocat, et du « Procès de la fiction » qui s'est tenu en 2017 : ne pas confondre réel et représentation, discours véridictif référentiel et « feintise ludique partagée », pour reprendre la définition de Schaeffer[d], mais aussi narration et fiction.

Que ce double relativisme soit néfaste, cela paraît indiscutable ; et si l'on avait le moindre doute à ce sujet, la lecture de l'un des romans qui composent notre corpus, *Il cimitero di Praga* d'Umberto Eco, qui retrace la création des *Protocoles des Sages de Sion*, suffirait à l'effacer. Que des théories du complots existent et prennent de l'ampleur, qu'une préoccupation inédite envers les « *fake news* » se manifeste dans l'ensemble du monde occidental, c'est un fait documenté. Qu'on y voie en revanche un trait essentiel de l'ère postmoderne ou contemporaine semble problématique, au moins si on envisage le postmoderne non pas sous l'angle de la postmodernité, comme caractéristique d'une époque, mais du postmodernisme, comme courant esthétique. Les œuvres littéraires postmodernes ne postulent pas, en effet, que nous vivons dans le désert du réel ; et le réel perdu qu'elles mettent en scène ne se confond pas

[a] Antoine Bello, *The Truth Does Not Exist,* Talks at Google, 15 novembre 2018, https://www.youtube.com/watch?v=RJL45zWH0To (consulté le 27 mai 2022).
[b] David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, A. A. Knopf, 2010.
[c] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
[d] Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

avec la série de ses simulacres : il est maintenu comme *perdu* à l'intérieur de la fiction. Nous faisons l'hypothèse, au contraire, que la fiction contemporaine, postmoderne et *épimoderne*, une catégorie que nous empruntons à Emmanuel Bouju[a] et que nous aurons à exploiter et définir tout au long de cette thèse, nous place devant le défi urgent de distinguer entre le modèle et la représentation, entre le véridictif et le fallacieux. On peut défendre la fiction non seulement en en rétablissant les frontières, mais aussi comme le *pharmakon* qu'elle a toujours revendiqué être : un outil discriminant pour se repérer dans la somme des représentations, consensuelles ou non, qui forment notre expérience de la réalité, sans avoir pour cela nécessairement besoin de se montrer référentielle. Cette thèse propose résolument de laisser tomber les tomates Savéol et l'agneau d'herbe mais de garder le tapis d'Anatolie, car les objets hétérotopiques[5], surtout, comme on le verra, lorsqu'ils sont mis en scène comme tels dans la fiction, permettent de thématiser efficacement la différence entre les processus de *confiance* et de *défiance* au cœur de la réception critique des représentations fictionnelles, ainsi que les croyances contraintes ou aveuglées en jeu dans le simulacre, la manipulation, ou les « pseudo-narrations » que sont les « narrations toxiques[6] » ; qu'elles aboutissent, comme le suggèrent Salmon et Citton, à faire adhérer à des discours néo-capitalistes ou militaristes aliénants, qu'elles incitent, comme l'étudie Wu Ming 1 dans son dernier récit, *La Q di Qomplotto*, à des passages à l'acte meurtriers, ou qu'elles menacent le bon fonctionnent des sociétés démocratiques actuelles, affaiblies par une profonde crise de défiance institutionnelle. Mais, plus encore que les objets hétérotopiques, nous avançons que c'est la mise en scène de *faux*, ou des faussaires qui les forgent, qui permet à la fiction, en les exhibant comme son autre, non seulement de se démarquer, bien plus efficacement que par un positionnement référentiel, des simulacres et des pseudo-narrations, mais encore de les désamorcer. Il importe, sur tous les plans, démocratique, philosophique, éthique, esthétique, épistémique, de maintenir la différence entre le fait et la fiction ; mais on ne le fera sans doute pas plus sûrement qu'en renforçant et en questionnant la frontière entre le faux et la fiction.

Une impossible définition. Le faux existe-t-il seulement ?

« Le faux n'existe plus[b]. » Michel Pastoureau

[a] Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020.

[b] Michel Pastoureau, « Le faux n'existe plus » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 17-18.

Le premier geste à faire, dès lors, est de définir ce qu'est, exactement, un faux. « En étudiant la fortune de la contrefaçon en Occident, on est amené à se demander si l'esprit humain ne nourrit pas le désir profondément ancré de se voir berné le plus magnifiquement et le plus complètement possible[a] », écrivait Anthony Grafton dans son étude consacrée à l'histoire des faussaires et de leurs adversaires, usant d'un lieu commun qu'on trouve volontiers dans les études consacrées au faux : la fraude, la falsification, la contrefaçon seraient des constantes anthropologiques universelles, omniprésentes ; les dupes seraient responsables de la tromperie dont elles sont victimes et devraient être capables, la plupart du temps, de détecter la manipulation qui les ridiculise ; une fois révélée la supercherie, reconnaître le faux deviendrait évident, et la méprise initiale incompréhensible. Des postulats tous contestables, comme on aura amplement l'occasion de le démontrer, et reposant surtout sur un présupposé plus problématique encore : s'il est facile de reconnaître le faux, c'est que la partition authentique/inauthentique est opérante ; c'est que la manipulation du faux comme catégorie de classement et de hiérarchisation ontologique est à la portée de tous ; c'est que la définition du faux comme tel ne pose en rigueur aucun problème. Or, il suffit de tenter d'en donner une définition succincte, ou même d'en chercher une préexistante, pour s'apercevoir de l'ampleur de la gageure et du caractère fuyant de la notion.

« [F]rode è de l'uom proprio male[b] »

« Qu'est-ce qu'un faux ? », telle est la question qui sert de titre à la traduction française d'un recueil d'articles de l'historien de l'art F. Zeri[c], et qui, significativement, reste sans réelle réponse tout au long de l'ouvrage[7]. En règle générale, quand les critiques (théoriciens de l'art ou de la littérature, historiens, historiens de l'art, sociologues) s'emparent du faux, du plagiat, ou de l'imposture, comme objet de leur investigation, c'est soit en finissant par en escamoter la définition, soit en accumulant les notions connexes ou contraires dans de longues énumérations[8], sans préciser outre mesure leur articulation entre elles ni surtout avec le concept qu'ils étudient[9]. Ainsi cette sibylline distinction :

---

[a] Anthony Thomas Grafton, *Faussaires et critiques. Créativité et duplicité chez les érudits occidentaux*, traduit par Marie-Gabrielle Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 76.
[b] « [L]a fraude est le mal propre à l'homme. » Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduit par Jacqueline Risset, Édition bilingue, Paris, Flammarion, 1985, p. 108, chant XI, v. 25.
[c] Federico Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, traduit par Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013.

> R. Bonnain-Dulon […] fait la distinction pour l'art en général entre la contrefaçon et le faux : si une œuvre imitée est achetée par une personne au courant de la reproduction, la nuisance ne concerne que le créateur ; le faux est au contraire associé au critère de l'authenticité de l'œuvre[a].

La différence entre la contrefaçon et le faux ne tiendrait donc qu'à l'intentionnalité de l'acheteur, indépendamment de la nature de l'objet, de son usage ou de son processus de production, ce qui ne va pas sans problème : comment établir exactement celle-ci[10] ? Surtout, on comprend mal ce que signifie l'« association » du faux avec le « critère de l'authenticité de l'œuvre », terme qui ne fait pas l'objet d'une définition spécifique. Tout se passe ainsi comme si les antonymes ou les (presque) synonymes de la notion étaient de signification évidente et se passaient de définition.

Pourtant, le faux ne se laisse pas aisément circonscrire, ne serait-ce que parce que sa nature est complexe à appréhender[11] : première difficulté, il a toujours au moins une double dimension, matérielle et discursive. Comment l'écrit Umberto Eco, le faux a toujours partie liée avec un récit : « Les faux dont on fait le récit sont avant tout des récits, et les récits, comme les mythes, sont toujours convaincants[b]. » Le faux n'existe pas, en fait, sans trois discours distincts qui l'accompagnent et permettent la mise en place de la tromperie : une fausse attribution, une fausse histoire de provenance, et une fausse histoire de production[c]. Un objet ne serait pas faux en soi ; et si le faux du faussaire se distingue du mensonge, c'est notamment parce qu'il n'est pas purement de l'ordre du discours, mais concerne avant tout un artefact produit pour tromper, ou mobilisé en vue d'une tromperie.

On fait généralement remonter, à l'instar d'Anthony Grafton, la contrefaçon, la production de faux documents historiques ou de faux littéraires à l'Antiquité[d]. Cette production est, selon le critique américain, restée remarquablement stable dans le temps : « Aucune variété de contrefaçon efficace n'a jamais disparu[e] » ; surtout, « fondamentalement, les méthodes et les thèmes récurrents qu'utilisent les faussaires demeurent inchangés, ainsi que la bonne volonté que beaucoup de lecteurs et même d'experts mettent à se laisser abuser[f] […]. » Les faux reposeraient ainsi, depuis l'Antiquité, sur les deux mêmes opérations : « imaginer et corroborer,

---

[a] Pascale Mounier, « Introduction » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 11 note 18.
[b] Umberto Eco, « La forza del falso » dans *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 320.
[c] Nous reprenons la notion d'« histoire de production » à Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, traduit par Jacques Morizot, Nîmes, J. Chambon, 1990.
[d] Anthony Thomas Grafton, *Faussaires et critiques. Créativité et duplicité chez les érudits occidentaux*, traduit par Marie-Gabrielle Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 19-20.
[e] *Ibid.*, p. 43.
[f] *Ibid.*, p. 44.

créer le faux et lui fournir un pedigree : ces deux exigences, d'une trompeuse simplicité, sont presque les seules auxquelles un imposteur ait à satisfaire[a]. » Cette production est caractérisée par la grande diversité de ses motifs comme de ses visées, qui vont de l'appât du gain à la défense de doctrines religieuses ou philosophiques[b], de l'ambition sociale ou professionnelle[c] au « plaisir sadique de voir autrui berné[d] », voire de l'amour pour un personnage historique à la haine pour un adversaire[e]. Le faux est un « crime[f] », mais c'est un crime créateur :

> [Le faussaire] doit donner à son texte une apparence – apparence linguistique du texte et apparence physique du document – qui le situe dans une époque très antérieure à la sienne, et très différente. Autrement dit, il lui faut imaginer deux choses : comment le texte se serait présenté *à l'époque où il aurait été écrit* et ce que le temps en aurait fait *au moment de sa découverte*. Ces deux formes d'imagination le conduisent à deux falsifications différentes et complémentaires : il doit produire un texte qui paraisse distant de sa propre époque et un document qui paraisse distant de l'époque prétendue de sa création. Il lui reste alors à s'acquitter de deux autres tâches, plus spécifiques : expliquer d'où vient son document et montrer comment il s'insère dans le puzzle compliqué des autres sources à partir desquelles ses contemporains construisent leur représentation d'une époque antérieure, prestigieuse ou intéressante. […] Il faut que le faussaire donne à son œuvre un air de réalité qui emporte la conviction, qu'il fasse naître une impression d'authenticité[g].

Le faux littéraire ou historique vise un public sur lequel il entend produire un effet (en l'occurrence, une impression d'authenticité) : c'est une œuvre adressée[12]. D'autre part, il s'insère dans un récit historique (histoire littéraire, histoire nationale, histoire artistique…) déjà existant, qu'il vient compléter apparemment sans le remettre directement en cause (auquel cas l'illusion d'authenticité serait perdue) mais en le réorientant dans le sens prédéterminé par le faussaire. Le faussaire modifie profondément notre vision du passé, de notre héritage culturel, social, idéologique : en cela, il agit directement sur notre identité telle qu'elle se forme dans le présent de la réception des œuvres. D'où la perpétuelle lutte dialectique que se livrent critiques et faussaires, les uns et les autres affinant leurs outils et leur compréhension des vestiges du passé à mesure qu'ils se livrent bataille[13].

Seconde difficulté, plus importante encore, distinguer entre *un* faux et *le* faux, ou, si l'on veut, entre le faux comme artefact produit par un faussaire et le faux au sens de fausseté, qui s'opposerait à la fois à la vérité et à la réalité. C'est ce que tendent à faire les dictionnaires,

---

[a] *Ibid.*, p. 59. De même pour la critique des faux : « Les arguments des critiques – anciens, renaissants, contemporains – sont étroitement apparentés. » (p. 107).
[b] *Ibid.*, p. 27-28.
[c] *Ibid.*, p. 47.
[d] *Ibid.*, p. 47-48.
[e] *Ibid.*, p. 48.
[f] *Ibid.*, p. 46.
[g] *Ibid.*, p. 58-59.

qui tentent tous de délimiter, pour *faux*, un sens ontologique ou discursif et un sens pragmatique : le premier oppose le faux à la vérité ou la sincérité, le second le définit comme un acte d'altération ou d'imitation d'un original. Ainsi le *Trésor de la langue française* – pour n'en citer qu'un – propose-t-il, dans le premier cas, « ce qui est contraire à la vérité », « ce qui manque de naturel, de simplicité », mais aussi « ce qui est équivoque, délicat » (pour « le faux d'une situation ») ; et dans le second, « altération ou contrefaçon de quelque chose d'authentique », et « objet fabriqué à l'imitation d'un objet de valeur[a] ». On constate la polysémie de la notion, qui ne se définit que négativement ou par son ambiguïté, quand elle se rapproche de celle de fausseté, et qui brille par son vague, quand elle paraît se confondre avec celle de résultat d'une falsification. Dans le premier cas, on peine à la distinguer clairement du mensonge ou de la mauvaise foi ; dans le second, il reste peu aisé de différencier le faux de la contrefaçon, ni de déterminer en quoi il constituerait une forme « frauduleuse[14] » d'imitation. On retrouve, logiquement, la même alternative, pour les définitions de *faussaire* : « personne qui commet un faux, qui imite, qui falsifie quelque chose d'authentique » et « personne qui altère la vérité[b] ». Le faussaire, quand il n'est pas ravalé au rang de menteur ou d'insincère, se définit donc avant tout en fonction du faux qu'il produit.

Le plurilinguisme de notre corpus d'étude[c] nous oblige en outre à tenir compte de la polysémie de la notion dans différentes langues. Ainsi, en anglais, le nom « faux » peut-il se traduire soit par *fake* (voire *sham*, *hoax*, *deception* ou *deceit*) soit par *forgery* (ou *falsification* pour insister sur le processus de création du faux, ou son aspect immoral[15]), tandis que l'adjectif peut être rendu aussi bien par *false, wrong, forged, phoney, spurious, bogus, mock…* que *faux*. À l'inverse, l'anglais distingue nettement les adjectifs *fake* et *false* (qui a le sens d'« erroné », « contraire au vrai » ou « incorrect[d] »), contrairement au français *faux*[16].

Alors que *fake* connote l'artificialité, et excède par sa signification le français « faux » pour tendre vers le « fabriqué » et l'inauthentique[17], *forgery* revêt davantage, comme en français, le sens d'élaboration frauduleuse ou d'altération, d'imitation non autorisée, et même de fiction (« invention, excogitation ; invention fictive, fiction[e] » selon l'*OED*). *Forgery*, depuis

[a] « Faux », *Trésor de la langue française*, CNRTL, en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/faux, (consulté le 6 août 2019).
[b] « Faussaire », *Trésor de la langue française*, CNRTL, en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/faussaire (consulté le 6 août 2019).
[c] Voir *infra*.
[d] Voir l'entrée « False, adj., adv., and n. » dans *Oxford English Dictionary Online*, Oxford, Oxford University Press.
[e] "*invention, excogitation; fictitious invention, fiction*". Voir « Forgery, n. » dans *Oxford English Dictionary Online*, s.l., Oxford University Press. « Forgery, n. » dans *Oxford English Dictionary Online*, Oxford, Oxford University Press.

ses origines, conserve donc une certaine ambivalence, due notamment à son étymologie (de l'ancien français *forgier* lui-même dérivé du latin *fabricare*, qui concentre les idées de reproduction, contrefaçon, création, composition, invention, voire narration), et à son association avec la métaphore de la forge (y compris littérairement, comme dans l'expression *to coin a word*) :

> [Le terme] conserve son sens de ruse vive et créatrice, et, étonnamment, sa dimension humaniste, dans des domaines de la tromperie où la contrefaçon [*counterfeiting*], elle, est devenue industrielle et déshumanisée ; en d'autres termes, la contrefaçon renvoie à la production industrielle, quand *forgery* reste essentiellement de l'ordre de l'artisanat […]. On entrevoit la Genèse dans *forgery*, alors que les contrefaçons, ces signes déchaînés, sont apocalyptiques. […] *Forgery* est un extrême, mais un extrême de l'invention. En littérature, elle ne se satisfait pas des limites de la page. Elle va au-delà des frontières du texte, au-delà de toute textualité, dans les royaumes de l'art et de l'artisanat, de la performance et de la posture, du combat et du meurtre – prouvant, contre toute attente, qu'il y a *tout* hors du texte[a].

Fake comme nom, quant à lui, recouvre d'abord les idées de machination, d'escroquerie et de falsification au sens d'altération[18] quand il s'applique à un objet, et d'imposteur ou d'hypocrite quand il renvoie à une personne. Il désigne ensuite le résultat d'une falsification (y compris pour une personne : « prétendre être, ou se faire passer pour, quelque chose qu'on n'est pas » ; « *claiming to be, or masquerading or posing as, something that one is not* », note l'*OED*).

Fake tend ainsi à privilégier dans le faux la dimension ontologico-discursive[19] (l'apparence opposée à l'essence, voir notamment ses emplois composés, où il vaut comme synonyme de l'adjectif anglais *faux*, ou avec des noms, comme dans les expressions *fake fur* ou *fake news*), quand *forgery* insiste sur le processus de fabrication. C'est pourquoi B. Cassin peut noter que l'« ambiguïté du mot *fake* est analogue à celle du grec *pseudos*, à la fois "faux" et "mensonge", quelque chose comme "fausseté" […]. *Pseudos* désigne aussi bien une proposition fausse ou une conclusion erronée qu'une erreur délibérée, une ruse, une tromperie, une falsification, une feinte, une fiction[b] », d'où le problème qu'on retrouve toujours dans cette approche, « celui de l'intention : est-ce simplement faux, ou délibérément faux ? Une erreur bête ou un vilain mensonge ? Du toc ou une contrefaçon ? […] *Fake* est une manière d'entretenir l'ambiguïté[c]. » Ce qui rend possible des récupérations mélioratives du terme, pensé

---

[a] Nick Groom, *The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002, p. 48-50.
[b] Barbara Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard, 2018, p. 225-226.
[c] *Ibid.*, p. 224.

sur le mode du trompe-l'œil heuristique, notamment dans l'art contemporain, comme la définition qu'en propose par exemple Joan Fontcuberta :

> Le *fake* en vient à être une pratique qui, bien qu'elle tire son origine d'une tromperie [*inganno*], n'a pas cette dernière pour objectif final. Pour que le *fake* puisse exister, il faut qu'il soit possible de déchiffrer et de démasquer les mécanismes de cette tromperie potentielle, et il faut faire en sorte que le public reconnaisse ces dispositifs, s'y intéresse et adopte à leur égard une attitude de résistance. On se trouverait donc face à un mensonge [*menzogna*] entre guillemets, un supposé faux [*bugia*] qui est positif justement parce qu'au fond il convoque un élément didactique, pédagogique[a].

Voilà le *fake* transformé en mystification pédagogique. En tout état de cause, on le voit bien, le lexique anglais peut difficilement être replié tel quel sur le vocabulaire français, et contribue à brouiller encore les contours de la notion[20].

Si l'italien *falso* semble revêtir l'ensemble des sens de *faux* et présente la même étymologie, on notera (on aura l'occasion d'y revenir) la différence entre *bugia* (le mensonge délibéré, la tromperie, l'escroquerie) et *menzogna* (le mensonge qui peut s'entendre également au sens de fabulation voire de fiction[21]) ; et le terme *disinganno* (d'*ingannare*, tromper), au sens de désillusion, connotant à la fois la révélation d'une vérité perdue de vue et le désenchantement subséquent, comme si, en italien, être détrompé générait nécessairement une forme de mélancolie (ce qu'on retrouve aussi en anglais avec *disillusion*[22], ou dans la notion espagnole de *desengaño*).

Faux, comme *faussaire*, leurs synonymes et leurs traductions, semblent ainsi échapper à toute tentative d'en fixer le sens dans des définitions restrictives. Non seulement leur sens propre semble singulièrement mouvant[23], mais l'usage métaphorique ou lâche qui en est fait le plus souvent, même quand les auteurs prétendent employer ces termes « à la lettre », n'aide pas à circonscrire les sens qu'ils revêtent. Témoin ce passage de *Pourparlers* de Gilles Deleuze :

> Dire « la vérité est une création » implique que la production de vérité passe par une série d'opérations qui consistent à travailler une matière, une série de falsifications à la lettre. Mon travail avec Guattari : chacun est le faussaire de l'autre, ce qui veut dire que chacun comprend à sa manière la notion proposée par l'autre. Se forme une série réfléchie, à deux termes[b].

On conviendra que la conception de la falsification comme interprétation idiosyncratique d'une idée préalable, pensée comme altération de cette idée, et du faussaire comme l'opérateur de cette altération, s'éloigne à la fois de la création d'un faux tableau, d'une

---

[a] Propos rapportés dans Tommaso Casini et Pierandrea Villa, « "Il leone non è cosi pericoloso come lo dipingono": conversazione con Joan Fontcuberta » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 90.

[b] Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 172. Je remercie E. Bouju de m'avoir signalé ce passage.

imitation « frauduleuse » ou même d'une « altération de la vérité ». « Faussaire » renvoie ici en fait à la conception spécifiquement deleuzienne de la « puissance du faux ».

L'étendue hétéroclite des objets qu'on peut qualifier de « faux » ne simplifie pas non plus la tâche : quel point commun entre de la monnaie, du vin, un tableau, l'*adagio* d'Albinoni, un certificat d'authenticité, une charte, un télégramme diplomatique, des vestiges issus de fouilles archéologiques, des tombes palermitaines[24], les *Protocoles des Sages de Sion*[25], un sac griffé, ou du jambon de San Daniele[26] ? Quel point commun entre des faux extrêmement élaborés, tels le *Faune* de Gauguin-Sean Greenhalgh[27], la tiare de Saïtapharnès du Louvre[28], ou le *Sidereus Nuncius* de Galilée patiemment refait, page après page, par Massimo de Caro, qui y ajouta, quitte à les recréer, des gravures d'origine du savant italien qu'on pensait perdues[29], et des faux qui n'existent parfois que sous la forme de quelques lignes dans d'intimidants ouvrages savants[30] ? Comment penser, dans un même ensemble, ces fausses inscriptions réservées à un public érudit et très restreint, et des faux destinés à tromper le plus grand nombre, comme les Vermeer de Van Meegeren ? Sans compter les nombreuses mentions de « véritable[s] faux[a] » ou de « vrai[s] faux[b] » qui laissent supposer l'existence de « faux faux » ou même de « faux partiels[c] »… L'étendue du geste du faussaire est de fait remarquable : elle va de la création complète d'un objet à la simple intervention cosmétique sur une œuvre qu'on promeut (par l'ajout d'une signature par exemple) au rang d'œuvre de maître ; voire au simple mensonge sur la provenance de l'objet : « une contextualisation trompeuse s'apparente à une falsification[d] », affirme ainsi Thierry Lenain, qui précise cependant qu'il faut tout de même distinguer entre production d'un artefact et simple mensonge sur la provenance d'un objet, la dimension créative et artistique de l'une conférant au faux une aura qu'on ne retrouve pas dans le second.

Enfin, le champ d'application, la perception et la compréhension de la notion de faux varient largement selon le contexte historique, géographique, culturel, scientifique et social en fonction duquel on l'envisage. Le faux, paradoxalement, semble toujours présent et en constante métamorphose :

> Les notions de « contrefaçon » et de « falsification » fluctuent ainsi d'un domaine à l'autre, et, au sein d'un même domaine, d'une période et d'une société à l'autre. En fonction de l'ère socio-économique que l'on considère, la législation en matière d'emprunt n'est pas fixée de la même façon et l'appréciation de la reproduction varie – elle peut être valorisante. Si la fraude et le faux existent depuis les premières

[a] Michel Laclotte, « Le faux et le regard de l'historien de l'art. Questions d'attribution » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 18.
[b] *Ibid.*, p. 16.
[c] Pour reprendre une autre expression de Michel Laclotte. *Ibid.*, p. 18.
[d] Thierry Lenain, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011, p. 38.

> formes de commerce, il faut prendre en compte le contexte réflexif, social et moral du moment où on les envisage[a].

Au point, selon Michel Pastoureau, que le faux, comme l'authenticité, finissent par ne plus exister que comme concepts abstraits :

> Le concept de faux est un concept étroitement culturel. […] Cela, qui pour l'anthropologue et pour l'historien a fini par devenir une évidence et qui, aujourd'hui, leur permet d'éviter tout jugement ethnocentrique ou anachronique, semble être encore inconnu des collectionneurs et, parfois, méconnu des conservateurs. L'amateur et le savant ici se rejoignent dans une même quête utopique de l'authenticité des objets et dans d'impossibles enquêtes pour déceler (puis juger et condamner) les fraudes, les falsifications, les contrefaçons, les remaniements, les forgeries[b].

La falsification, concept plastique et sans contours, dépendante de son rapport au marché de l'art et aux institutions qui le protègent, ne serait qu'un faux problème, une illusion en soi, un enjeu économique mais non, en rigueur, scientifique ou esthétique.

Soit. Faut-il alors envisager le faux uniquement du point de vue de l'économie et du droit, dans notre société actuelle ? On pourrait être tenté de s'en tenir à une définition strictement légale de la notion, mais elle n'est pas si opérante qu'il n'y paraît – outre le fait qu'elle évolue également grandement dans le temps et dans l'espace, elle est efficace surtout d'un point de vue économique[c] et concerne avant tout la question de la légitimité légale à produire un objet : « Bien que les objets protégés soient variés, la contrefaçon est définie aujourd'hui d'une manière générique comme "une imitation frauduleuse ou la fabrication d'une chose au préjudice de celui qui avait seul le droit de la reproduire ou de la fabriquer[d]". » Le champ du faux, quant à lui, semble présenter des contours nettement plus vagues :

> Parmi toutes les infractions de faux, certaines sont expressément assimilées à des contrefaçons, et inversement. Il n'y a là rien d'étonnant car la production de faux peut notamment consister en la reproduction d'un objet authentique ou authentifié. Ainsi du faux monnayage qui, tenu pour un crime de lèse-majesté et puni de mort dès l'époque médiévale, est souvent qualifié de contrefaçon. […] Cependant, faux et contrefaçon sont loin de se confondre systématiquement. Car tout faux ne procède pas d'une copie, d'une imitation, d'une reproduction. Le juriste Claude Lebrun dit bien au XVIIe siècle que le faux peut consister "à déguiser ce qui est véritable *afin de le faire voir tout autre qu'il n'était*". De fait, dans un très grand nombre d'hypothèses, il y a non pas reproduction d'un objet mais production d'une fiction,

---

[a] Pascale Mounier, « Introduction » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 7.
[b] Michel Pastoureau, « Le faux n'existe plus », art. cit., p. 17.
[c] Laurent Pfister, « Histoire du droit et des idées politiques » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 22.
[d] *Ibid.*, p. 21.

> ou à tout le moins altération et dénaturation de la vérité, d'un objet authentique… L'un des meilleurs exemples réside sans doute dans le faux témoignage[a].

Ainsi, non seulement le faux ne se comprend pas sans une définition, elle-même complexe, de l'objet authentique, mais, juridiquement, la notion a pu recouvrir aussi bien le mensonge, la fiction, l'altération d'un objet que le faux témoignage : elle est loin d'être stable et immédiatement heuristique[31]. Dans le code pénal actuellement en vigueur en France[32], la notion est traitée dans le livre IV (« Des crimes et délits contre la nation, l'État et la paix publique »), titre IV (« Des atteintes à la confiance publique »), chapitre Ier (« Des faux »). À noter que l'organisation même du code distingue le « faux » de la « fausse monnaie » (chapitre II), de la « falsification des titres ou autres valeurs fiduciaires émises par l'autorité publique » (chapitre III), de la « falsification des marques de l'autorité » (chapitre IV) et de la « corruption des personnes n'exerçant pas une fonction publique » (chapitre V). En mettant à part ce dernier cas, qui nous semble relever d'un tout autre type de geste, on constate immédiatement que le législateur singularise, parmi les opérations de falsification possibles, celles qui portent atteinte directement aux pouvoirs régaliens ou à l'autorité de l'État. Cela s'inscrit du reste dans une longue tradition juridique qui veut que la fausse monnaie soit punie bien plus sévèrement (souvent, et pendant longtemps, de mort, comme ce fut le cas en France[33] et en Angleterre) que la falsification d'œuvres d'art[34] – sans parler, par exemple, des atteintes aux droits d'auteur, longtemps restées impunies ou minimisées. C'est encore vrai aujourd'hui :

> Si la contrefaçon des créations intellectuelles et productions apparentées occupe aujourd'hui le devant de la scène juridique et le débat public, d'autres contrefaçons sont également punies, parfois plus sévèrement, par le droit français en particulier parce qu'elles portent atteinte aux intérêts de l'État, à la confiance publique : contrefaçon de monnaie, de billets de banque, de titres, de valeurs fiduciaires émises par l'autorité publique, de timbres, de sceaux de l'État[b]…

Voici comment l'article 441-1 du Code pénal[c] définit le faux et l'usage de faux : « Constitue un faux toute altération frauduleuse de la vérité, de nature à causer un préjudice et accomplie par quelque moyen que ce soit, dans un écrit ou tout autre support d'expression de la pensée qui a pour objet ou qui peut avoir pour effet d'établir la preuve d'un droit ou d'un fait ayant des conséquences juridiques. Le faux et l'usage de faux sont punis de trois ans

---

[a] *Ibid.*, p. 25-26.
[b] *Ibid.*, p. 21.
[c] Tous les articles cités sont issus du Livre IV, Titre IV, Chapitre Ier du Code pénal, consulté sur *Légifrance*, en ligne, *https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=B029A27C218100C64B36C9858D733C88.tplgfr38s_3?idSectionTA=LEGISCTA000006149854&cidTexte=LEGITEXT000006070719&dateTexte=20020101* (consulté le 18 août 2020), page « Code pénal ».

d'emprisonnement et de 45 000 euros d'amende. » En ce sens, le faux concerne des actes relevant purement du discours. La notion d'« altération frauduleuse de la vérité » reste assez peu claire ; en tout état de cause, dans cette définition, le faux ressortit avant tout à un discours tenu dans un cadre et par un locuteur non légitimes et dont les effets sont donc eux-mêmes non légitimes. Les articles suivants concernent tous, également, des « documents » ou « écritures » (articles 441-2 à 441-5), des « attestations » ou des « certificats » (article 441-7) ainsi que des « déclarations mensongères » (article 441-6). On le voit, rien qui ne concerne les faux artistiques ou les faux vins, qui ne sont pas compris comme faux, mais comme contrefaçon[35], et relèvent du Code de la consommation (articles L. 511-13. 3°, L. 512-5, L. 512-8, L. 512-14, L. 512-21, L. 512-26, L. 512-29 pour l'habilitation des enquêteurs et leurs pouvoirs d'enquête) mais surtout du Code de la propriété intellectuelle[a] : « Toute atteinte portée aux droits du propriétaire d'un dessin ou modèle, tels qu'ils sont définis aux articles L. 513-4 à L. 513-8, constitue une contrefaçon engageant la responsabilité civile de son auteur. » (article L. 521-1) ; « Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon et toute contrefaçon est un délit. La contrefaçon en France d'ouvrages publiés en France ou à l'étranger est punie de trois ans d'emprisonnement et de 300 000 euros d'amende. » (article L. 335-2) ; « Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. Est également un délit de contrefaçon la violation de l'un des droits de l'auteur d'un logiciel définis à l'article L. 122-6. Est également un délit de contrefaçon toute captation totale ou partielle d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle en salle de spectacle cinématographique. » (article L. 335-3). La contrefaçon peut aussi bien concerner des brevets, des marques (voir aussi les articles L. 716-9 et L. 716-10), que des œuvres d'art, ou encore leur diffusion illégitime : le Code de la propriété intellectuelle regroupe tous ces objets sous le même délit de contrefaçon. On le voit, la conception du faux et de la contrefaçon au regard des différents codes actuellement en vigueur ne nous aide guère à envisager la spécificité d'un objet produit ou utilisé en vue de susciter une fausse attribution. A supposer même qu'on accepte de ne penser le faux que comme faux en écriture, et de circonscrire la contrefaçon à l'altération ou la reproduction illicite d'une œuvre ou d'un objet protégé (ce qui demeure une définition

[a] Tous les articles cités sont issus du Code de la propriété intellectuelle, consulté sur *Légifrance*, en ligne, *https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=B029A27C218100C64B36C9858D733C88.tplgfr38s_3?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20200818* (consulté le 18 août 2020).

extrêmement restrictive), il resterait à déterminer, comme le souligne Pascale Mounier, « ce qui différencie la dénaturation de textes ou la construction de faux livres de la reproduction non autorisée de tableaux, de la création de fausses médailles, de l'utilisation de faux actes notariés, de la falsification de chartes, etc[a]. », tous gestes qu'on ne saurait hâtivement confondre les uns avec les autres.

Quant aux falsifications artistiques en particulier, Tristan Azzi souligne en outre, lors d'une communication à la Cour de cassation[b], qu'en droit du marché de l'art, « le terme faux renvoie aux copies et imitations souvent, mais pas toujours, frauduleuses d'œuvres d'art : une œuvre est un faux lorsqu'elle n'est pas originale ou pas authentique […]. A la vérité, aujourd'hui, le mot *faux* est à peine utilisé dans la loi puisque […] seule la loi du 9 février 1895 […] sur les fraudes en matière artistique utilise le terme *faux*, et encore dans une disposition qui a été ajoutée en 1994. » Cette loi s'avérant insuffisante pour couvrir l'ensemble des phénomènes de falsification artistique (elle ne s'applique notamment ni aux arts appliqués ou à la photographie, ni aux œuvres tombées dans le domaine public), de nombreux autres textes et dispositifs sont mobilisés pour sanctionner le faux artistique en droit français : « Il en résulte […] un certain écheveau de textes dans lesquels il est parfois difficile de se retrouver […] et des lacunes[c] […]. » T. Azzi distingue entre le faux en droit civil, le faux en droit d'auteur et le faux en droit pénal. Le premier appréhende le faux sous l'angle de la théorie des vices de consentement et notamment de l'erreur sur les qualités essentielles de l'objet. Il y a, selon lui, cinq formes d'authenticité possible selon les œuvres ou les objets d'art considérés, qui toutes nourrissent le contentieux de l'erreur : la paternité de l'œuvre (l'œuvre est authentique quand elle a été créée par l'artiste qui est présenté comme son auteur), la date de création de l'œuvre, le lieu de provenance de l'œuvre (notamment pour les arts dit premiers ou les arts décoratifs), l'absence de modification, altération ou parfois réparation (si l'acheteur a accordé lors de l'achat une importance à l'intégrité de l'œuvre) et enfin la distinction, pour les multiples, entre les exemplaires originaux et les exemplaires suivants, assimilés à des reproductions, selon le décret Marcus du 3 mars 1981, qui fixe notamment la terminologie des catalogues de vente, déterminante lors d'un procès pour faire annuler une vente par exemple (la mention « attribué à » crée ainsi un aléa qui chasse l'erreur). Pour ce qui est du faux en droit d'auteur, il protège

---

[a] Pascale Mounier, « Littérature » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 31.

[b] Tristan Azzi, *Communication à la Cour de Cassation*, https://www.courdecassation.fr/venements_23/colloques_4/colloques_videos_6111/faux_art_38115.html , 17 novembre 2017, (consulté le 2 mars 2020).

[c] *Ibid.*

les œuvres d'art mais également les objets qui circulent sur le marché de l'art, pour peu qu'ils soient originaux, donc qu'ils portent l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Il s'agit, dans ce cas, selon la terminologie, non de faux mais de contrefaçons, sous la forme d'une atteinte aux attributs patrimoniaux (droit de reproduction et droit de représentation), ou aux attributs moraux, de l'auteur. La contrefaçon est caractérisée dans le cas d'une copie intégrale ou simplement partielle, à partir d'une ou plusieurs œuvres préexistantes, d'éléments « originaux », donc qui portent l'empreinte de la personnalité de l'auteur. En revanche, l'œuvre « à la manière de », sans copie d'éléments originaux, ne peut constituer une atteinte aux droits patrimoniaux.

Autres limites de ce dispositif : la propriété intellectuelle ne protège pas les idées, qui sont « de libre parcours » (on peut ainsi, selon le TGI de Paris, créer un tableau dans l'esprit cubiste sans porter atteinte aux droits patrimoniaux de Picasso) ; les attributs patrimoniaux sont temporaires, l'œuvre tombant ensuite dans le domaine public. Les droits moraux sont en revanche perpétuels : le droit de paternité ne permet cependant pas à l'auteur d'être protégé d'une signature frauduleuse dans le cas d'un objet faux sur lequel on aurait apposé son nom, car son droit de propriété ne s'applique qu'à ses propres œuvres, le seul recours possible étant un recours au droit de la personnalité. Le droit au respect de l'intégrité matérielle ou spirituelle de l'œuvre ou de l'artiste protège davantage. Enfin, toujours selon T. Azzi, le faux en droit pénal relève d'une infraction spéciale tirée de la loi Bardoux de 1895 et d'infractions plus générales. La loi ne s'appliquant qu'aux contrefaçons et non aux faux (aux œuvres « à la manière de » sans reprise d'éléments originaux d'une œuvre antérieure), les dispositions relatives à la contrefaçon ne peuvent s'appliquer à ces derniers, notamment la saisie-contrefaçon. Les autres infractions qui peuvent toutefois concerner le faux sont l'escroquerie, la tromperie ou celles relevant de l'article L. 413-6 du code de la consommation contre toute personne qui altère frauduleusement une signature ou un monogramme apposé sur une marchandise pour l'identifier. On le voit, non seulement « le tissu juridique est mité », pour reprendre l'expression de Philippe Ingall-Montanier, avocat général à la Cour de cassation, lors de son introduction au propos de T. Azzi, mais encore la multiplicité des notions juridiques impliquées pour traiter des faux (faux, contrefaçon, tromperie, escroquerie, etc.), ainsi que l'absence de démarcations nettes entre les faux artistiques, les faux en écriture, les atteintes au droit d'auteur, ou les contrefaçons, ne nous aide guère à proposer une définition efficace et claire de la falsification.

« La frode, ond' ogne coscïenza è morsa, / può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa[a]. »

Le constat que nous faisons, cependant, de l'inadéquation des termes, de la prolifération des listes de synonymes, de l'impossibilité de proposer une définition synthétique, efficace et satisfaisante du faux, n'est guère surprenant : il s'explique avant tout par les contradictions internes à une notion qui semble se définir surtout par la série des paradoxes qu'elle engendre.

Il est donc nécessaire, d'une part, de tenter de cerner rigoureusement la notion de faux pour pouvoir entreprendre de définir, qualifier, décrire ce personnage littéraire que devient le faussaire dans les romans qui le mettent en scène ; au moins en la différenciant tant que faire se peut de ses prétendus synonymes. D'autre part, il faut accepter de trancher pour une définition possible, provisoire, insatisfaisante, nécessairement réductrice, mais qui ait l'avantage d'être opérante et de répondre aux besoins de notre recherche.

C'était d'ailleurs ce que proposait U. Eco lui-même dans *Les Limites de l'interprétation* :

> il semble plutôt difficile de partir d'une définition de Vérité et de Fausseté pour ensuite (après quelques milliers de pages consacrées à revisiter complètement tout le cours de la philosophie d'Orient et d'Occident) aboutir à une définition « satisfaisante » des faux. La seule solution est donc de tenter une définition provisoire, inspirée du sens commun, de *contrefaçon* et de *faux* – pour en arriver à mettre en doute quelques-unes de nos définitions de Vérité et de Fausseté[b].

De fait, on n'ira pas très loin si on se contente d'une définition abstraite et généralisante du Faux, en partant par exemple de l'étymologie commune de *faux* et de *faute* (du latin *fallo*, « tromper ») pour souligner la double dimension du faux : logique (dire la chose comme elle n'est pas), et ontologique (dire ce qui n'est pas), en insistant donc sur son caractère discursif, et en faisant reposer la distinction entre le faux et la faute, tromper et se tromper, sur l'intention du locuteur[36]. Non seulement on perd la dimension artefactuelle du faux comme objet fabriqué en vue d'une identification trompeuse, on introduit la question problématique de l'intentionnalité du producteur du faux dans sa définition, mais on ne rend pas compte de la spécificité de l'objet faux (faux billet, faux tableau, faux vin, etc.) par opposition au mensonge, à la contrefaçon ou à la supercherie. Mieux vaut donc en revenir, avec Eco, au concret (sinon

[a] « La fraude, qui blesse la conscience, peut être usée envers qui a confiance ou envers qui ne l'a pas accordée. » Dante Alighieri, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduit par Jacqueline Risset, Édition bilingue, Paris, Flammarion, 1985, p. 111, chant XI, v. 52-54.
[b] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 177.

au « sens commun ») en repartant de sa propre définition du faux et de la contrefaçon dans *Les Limites de l'interprétation*.

Eco reprend à son compte la distinction de N. Goodman entre objets autographiques et objets allographiques[a], et aboutit à proposer de la contrefaçon (qu'il ne distingue pas du faux) la définition suivante :

> Ainsi, les conditions *nécessaires* pour une contrefaçon sont que, étant donné l'existence effective ou supposée d'un objet Oa, produit par A (celui-ci étant soit un auteur humain, soit n'importe quel autre agent) dans des circonstances historiques spécifiques T_1, il y ait un objet différent Ob, produit par B (auteur humain ou n'importe quel autre agent) dans des circonstances T_2, qui, sous une certaine description, manifeste une forte ressemblance avec Oa (ou avec une image traditionnelle de Oa). La condition *suffisante* pour une contrefaçon est que quelque Prétendant déclare Ob indiscernablement identique à Oa. La notion courante de contrefaçon implique généralement une intention *dolosive*. Mais la question de savoir si B, l'auteur de Ob, avait l'intention de nuire est négligeable (même quand B est un auteur humain). B sait que Ob n'est pas identique à Oa, et il peut l'avoir produit sans aucune intention de tromper, pour s'exercer ou pour plaisanter, voire par hasard. Il faut s'intéresser plutôt à tout Prétendant qui déclarerait que Oa est identique à (ou remplaçable par) Ob – même si, naturellement, le Prétendant peut coïncider avec B. Quoi qu'il en soit, le dol du Prétendant n'est pas non plus indispensable, car ce dernier peut croire honnêtement à l'identité qu'il affirme. Par conséquent, une contrefaçon est telle uniquement pour un observateur extérieur – le Juge – qui, sachant que Oa et Ob sont deux objets différents, comprend que le Prétendant, avec ruse ou en toute bonne foi, a fait une Fausse Identification[b].

On peut en conclure immédiatement que :

- un objet n'est pas faux *en soi*[37] ;
- le faux ne dépend pas, contrairement à ce qu'on peut lire souvent, d'une intention de tromper : peu importe la mauvaise foi ou l'erreur du Prétendant, pourvu qu'il y ait une fausse identification ;
- la perception d'un faux comme tel (voire, pourrait-on arguer, l'existence d'un faux comme tel[38]) dépend de deux jugements différents : celui du Prétendant, qui propose une fausse attribution ; celui d'un Juge, qui identifie l'attribution comme fausse. Il ne peut y avoir de faux en l'absence de l'un de ces jugements : sans l'intervention d'un Juge, le faux n'est pas perçu comme tel ; sans la fausse attribution du Prétendant, il n'y a pas faux, mais simplement un objet non encore attribué (ou dont l'attribution ne pose pas problème).

---

[a] Voir Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, traduit par Jacques Morizot, Nîmes, J. Chambon, 1990.
[b] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 183-184.

Le faux se distingue ainsi clairement du mensonge, qui fait, lui, intervenir la question de l'intentionnalité du locuteur :

> En ce sens, une contrefaçon n'est pas un exemple de mensonge à travers des objets. Tout au plus, lorsqu'un faux est présenté comme l'original avec l'intention explicite de tromper (pas par erreur), a-t-on un mensonge émis à propos de cet objet. Une sémiotique du mensonge est indéniablement d'une suprême importance, mais quand on s'occupe de faux et de contrefaçons, on n'a pas affaire directement à des mensonges. Nous avons affaire avant tout à la possibilité de prendre un objet pour un autre, avec lequel il partage certains traits en commun[a].

Cependant, cette définition apparemment concrète et efficace se heurte au fait que le faux est immédiatement pris dans des difficultés engendrées par la valeur sociale, culturelle, économique qu'on attribue à certains objets en fonction d'une série de « priorités », sans que, par ailleurs, aucune différence ne permette de les distinguer d'un autre objet de même type : priorité temporelle (la valeur d'un objet se définit par le fait qu'il est premier par rapport à un autre[39]) ; légale (un objet est produit ou authentifié par une autorité reconnue) ; par association (lien avec un personnage, un événement, ou un producteur célèbre[b]). C'est là que la distinction entre objets allographiques et autographiques devient pertinente, dans la mesure où cette série de priorités ne concerne *a priori* que les premiers. C'est aussi ce qui, à notre sens, permet de distinguer le faux de la contrefaçon : alors que celle-ci concerne la reproduction frauduleuse (c'est-à-dire trompeuse, pour la priorité temporelle, illégale, pour la priorité légale, ou mensongère, pour la priorité par association) d'un objet donné, le faux aurait à voir avec des objets autographiques (et, selon Eco, « uniques[40] »). C'est en ce sens que l'œuvre d'art autographique peut devenir paradigmatique du phénomène de falsification, même si elle n'en épuise pas les possibilités, et qu'elle constitue l'exemple le plus souvent cité de faux[41] (alors qu'on pense volontiers, dans le cas de la contrefaçon, à la monnaie ou aux objets de luxe).

Des difficultés surgissent également dès lors qu'on tente de proposer une typologie détaillée des faux. Eco propose ainsi « trois catégories importantes de fausse identification : la contrefaçon radicale, la contrefaçon modérée et la contrefaçon *ex nihilo*[c]. » Dans la contrefaçon radicale, l'original existe, mais il est absent (il est perdu, on ignore son emplacement, etc.) La contrefaçon a lieu quand un Prétendant identifie, de bonne foi (« fausse identification naïve ») ou non (« fausse identification délibérée ») le faux à l'original perdu. Ironiquement, un autre original peut être altéré pour correspondre à l'original absent recherché : pour Eco, c'est un cas

[a] *Ibid.*, p. 178-179.
[b] *Ibid.*, p. 179-182.
[c] *Ibid.*, p. 186.

particulier de contrefaçon radicale[a]. Entrent alors parfois en conflit les notions d'« intégrité esthétique » de l'œuvre (son « intégrité organique » n'a été compromise en aucune façon) et d'« authenticité archéologique » (l'œuvre, ne serait-ce qu'un fragment de l'œuvre, n'a subi aucune altération, volontaire ou non, au cours du temps[42]). Dans le cas de la contrefaçon modérée, en revanche, le « Prétendant sait que Oa et Ob sont différents, mais il décide que, en des circonstances et à des fins particulières, ils sont de valeur égale. Le Prétendant déclare que, pour les destinataires, les frontières entre identité et interchangeabilité sont très flexibles[b]. » En somme, le Prétendant conteste la hiérarchie traditionnelle entre l'original et sa copie ou son faux, et les déclare égaux en valeur, voire interchangeables. Enfin, les contrefaçons *ex nihilo* concernent les œuvres « à la manière de » et ce que Eco qualifie de « contrefaçons créatives[c] ». Dans ce cas, la copie est sans original car l'original n'a jamais existé ou est irrémédiablement perdu : par un raisonnement abductif, le producteur du faux, selon Eco, tire d'une série d'originaux de même origine ou de même auteur un type abstrait qui lui sert de modèle pour sa copie. Si l'opération est avouée, il s'agit d'un pastiche ou d'une œuvre *à la manière de*[43] ; si elle ne l'est pas, c'est une « contrefaçon créative ».

Autrement dit, pour Eco, il n'y a de faux que lorsque l'objet faux n'est pas ou plus interprété comme signe : « Comment définirions-nous un signe qui fonctionne comme tel uniquement s'il est pris pour son denotatum ? La seule façon de le définir est de l'appeler un faux. […] La question que pose le Prétendant quand il se retrouve face à Ob n'est pas : « Qu'est-ce que cela signifie ?", mais plutôt : "Qu'est-ce que c'est ?" (et la réponse, qui produit une fausse identification, est "Ob est Oa[d]".) » L'identification d'un faux comme faux est donc indépendante de son évaluation ou de son interprétation : il s'agit de trancher sur la nature de l'objet en question, non sur ses qualités esthétiques ou sur son prix.

Pour Eco, la contrefaçon radicale ne peut concerner que des objets autographiques ; tandis que la contrefaçon *ex nihilo* recoupe des objets aussi bien autographiques qu'allographiques : soit on fait passer la copie pour un original perdu, soit comme l'expression d'un contenu allographique perdu[e] (les poèmes d'Ossian, par exemple). Dans un cas, on affirme que l'objet est authentique ; dans l'autre, que c'est son contenu qui l'est. D'où la conclusion du sémiologue : « Une approche naïve des faux et des contrefaçons laisse penser que le problème relatif aux faux et aux contrefaçons consiste à accepter ou à mettre en doute le fait que quelque

[a] *Ibid.*, p. 187-188.
[b] *Ibid.*, p. 190.
[c] *Ibid.*, p. 191.
[d] *Ibid.*, p. 195.
[e] *Ibid.*, p. 197-198.

chose est la même chose qu'un objet présomptivement authentique. Mais, à bien y regarder, il semble que le problème réel soit de décider ce qu'on entend par "objet authentique[a]". »

En effet, l'authenticité d'un objet est souvent fragile : elle est le résultat d'une série de critères contestables[b], dépendant largement du crédit et de l'autorité du Juge qui tranche en faveur de l'authenticité : si on peut relativement facilement déclarer un objet faux (support ou contenu anachroniques, par exemple), il est nettement plus délicat de prouver définitivement son authenticité. Celle-ci est donc, le plus souvent, le fruit d'un consensus social que d'une démonstration irréfutable :

> C'est comme dans un procès, où un témoignage peut paraître non crédible mais où trois témoignages concordants sont pris au sérieux ; un seul indice peut paraître mince, mais trois indices font système. Dans tous ces cas, on s'en remet à des critères d'*économie de l'interprétation*. Les jugements d'authenticité sont le fruit de raisonnements persuasifs, fondés sur des preuves vraisemblables même si pas totalement irréfutables, et nous acceptons ces preuves parce qu'il est raisonnablement plus économique de les accepter que de passer notre temps à les mettre en doute. Nous ne mettons en doute l'authenticité socialement acceptée d'un objet que si une preuve contraire vient troubler nos croyances établies. […] Les objets, les documents, les billets de banques et les œuvres d'art sont fréquemment contrefaits, non qu'ils soient simples à contrefaire, mais pour des motifs purement économiques. Le fait qu'ils soient contrefaits si souvent nous contraint à nous poser toute une série de problèmes sur les exigences auxquelles un original doit satisfaire pour être reconnu comme tel – alors que habituellement nous ne réfléchissons pas sur tous les autres cas d'identification. La réflexion sur ces objets les plus communément contrefaits devrait nous dire en tout cas combien nos critères généraux pour l'identité sont hasardeux et combien des concepts tels que Vérité et Fausseté, Authentique et Faux, Identité et Différence, se définissent circulairement et réciproquement[c].

Et voilà l'aporie : on ne peut pas partir d'une définition générale de la Vérité ou de l'Authenticité pour définir le faux, mais la tentative même de définir la « contrefaçon » aboutit au constat que celui-ci ne se conçoit que dans un rapport circulaire indéfini et infini avec ces mêmes notions.

En réalité, on le voit, le faux se définit de deux façons possibles : soit à partir d'une hypothèse ontologique, d'inspiration platonicienne, qui postule une différence de nature entre l'authentique et l'inauthentique, et le réel et le faux ; soit à partir d'une hypothèse pragmatique, dans le sillage des travaux d'U. Eco, comme résultat d'une action, celle d'un faussaire, et d'un double jugement, celui d'un Prétendant et d'un Juge. D'où la contradiction : penser une ontologie du faux, réfléchir au faux dans ses rapports à la vérité et à la réalité, c'est postuler

[a] *Ibid.*, p. 198.
[b] *Ibid.*, p. 206.
[c] *Ibid.*, p. 210-211.

qu'il y a des objets faux *en soi.* A l'inverse, privilégier une approche pragmatique du faux, c'est suggérer qu'il n'y a de faux que dans la superposition de jugements émis à propos d'un objet ; le faux n'existe pas indépendamment d'eux[44]. Privilégier une approche plutôt que l'autre est un geste éthique, politique, épistémique, qui conditionne non seulement l'analyse du faux mais le traitement qu'on lui réserve.

Ainsi d'un « faux tableau », par exemple. Si on le considère comme faux en *soi*, il est intrinsèquement condamnable et on pourrait comprendre certaines dispositions législatives qui, comme en France, ordonnent sa confiscation ou même sa destruction sitôt la falsification prouvée et le processus judiciaire parvenu à son terme[45]. Une telle approche, purement légaliste, réduit l'œuvre fausse à une simple pièce à conviction en lui déniant toute qualité artistique, au profit du critique qui se fait l'arbitre privilégié des valeurs morales et culturelles et le détenteur d'une forme de vérité artistique : « Une telle lecture de la production matérielle d'une œuvre, et l'idéologie du connoisseurship bourgeois qu'elle génère, désigne clairement le faux comme une activité potentiellement subversive, voire révolutionnaire. La falsification est comprise comme une attaque directe contre les valeurs esthétiques du capitalisme[a] […]. » En revanche, si on considère qu'il n'est faux que dès lors qu'il fait l'objet d'une fausse attribution, on peut lui réserver des traitements bien différents une fois connue sa véritable histoire de production : une exposition dans un musée, par exemple, comme certains Van Meegeren au Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. On peut même attribuer au faux une valeur pédagogique et épistémique *sui generis*[46]. C'est, évidemment, la compréhension, l'usage et la valeur du concept d'authenticité qui sont en jeu dans cette alternative : soit on postule sa pertinence absolue comme notion discriminante (il y a d'un côté l'objet authentique, et de l'autre l'objet inauthentique), soit on considère que l'authenticité d'un objet est une attribution construite, évolutive, qui en dit autant des instances chargées de le légitimer que de ses caractéristiques intrinsèques.

En tout état de cause, aucune de ces approches n'est satisfaisante en soi, et toutes deux engendrent des problèmes spécifiques, qu'on discutera plus en détail dans le premier chapitre de la première partie. Si le faux est générateur d'inquiétudes car il soulève de nombreux problèmes éthiques, épistémologiques, esthétiques, juridiques dont il est essentiel de ne pas relativiser la portée, il ne faut pas non plus basculer dans une sorte de panique morale. Les discours critiques contemporains semblent pris entre, d'une part, une phobie du faux[47], au nom d'un souci de l'exactitude et de la vérité, qui aboutit à la fois à une condamnation virulente du

[a] Nick Groom, *The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002, p. 63.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

faussaire et de son œuvre[48], à une réaffirmation des pouvoirs et des devoirs des discours véridictifs et des positions d'autorité scientifiques, culturelles et sociales, et à une foi renouvelée dans l'impossibilité, sur le long terme, d'un faux parfait ; et une célébration ludique, voire jubilatoire, des pouvoirs du faux dans un contexte postmoderne de déconstruction des grands récits, de réévaluation des positions d'autorité, et d'exaltation des pouvoirs de la fiction[49].

Aucune de ces positions ne nous semble pleinement tenable : la première, parce qu'elle implique paradoxalement, outre une vision caricaturale du faussaire comme artiste manqué et frustré, le fait que nombre de textes minimisent l'impact de la falsification sur le marché de l'art comme sur la recherche académique, ou affirment, *in fine*, sa relative innocuité : il n'existerait pas de faux parfait[50], *l'œil* finirait toujours, avec le temps, par triompher[51]. Il en ressort, en filigrane, un portrait du faussaire à la fois fascinant par son génie mimétique et médiocre par son statut de pâle copiste, auquel l'érudit vient opposer la rigueur de son savoir et l'acuité de ses talents d'observation. Or ce portrait est remis en cause dans les fictions contemporaines qui mettent en scène le faussaire ou son œuvre, en rendant à la figure tout son pouvoir de nuisance et de subversion : si le faussaire n'y est pas montré bouleversant durablement l'ordre social, ni d'ailleurs les certitudes scientifiques, sa représentation y demeure corrosive. D'abord, parce qu'elle exhibe les impensés des discours scientifiques sur le faux : l'étroite articulation du concept d'authenticité et du système d'attribution des œuvres à des enjeux de valorisation économique et de reconnaissance sociale ; les limites de l'autorité de discours de savoir qui prétendent ne pas être des discours de pouvoir ; le retour en force, après une période de prétendu relativisme post-moderne, d'une éthique de la vérité et de la sincérité. L'idée d'un faux indétecté, se confondant avec l'archive authentique ou l'œuvre de maître, largement mise en scène par la fiction contemporaine, mine dès lors la prétention même du dépositaire de l'autorité scientifique à dire le vrai. Se jouant des experts comme des institutions, déconstruisant ou reconstruisant notre compréhension contemporaine de l'histoire ou de l'histoire de l'art, les représentations fictionnelles du faussaire introduisent une inquiétude dans notre rapport à des discours scientifiques dénoncés comme lacunaires, orientés, inadéquats.

Mais la seconde position n'est pas plus tenable : exalter les pouvoirs du faux, c'est oublier toute la dangereuse capacité de nuisance de celui-ci, c'est oublier, comme nous le rappelle Umberto Eco dans *Il cimitero di Praga*, que le faux peut tuer. C'est négliger le fait qu'instaurer un total relativisme scientifique et éthique ouvre la voie à tous les révisionnismes, toutes les manipulations, et partant toutes les dominations ; c'est oublier que le faussaire, qui certes s'attaque aux puissances culturelles, sociales, économiques ou universitaires de ce monde, n'a rien d'un Robin des Bois désintéressé ; et que son action corrosive n'est pas un

geste moral, une protestation éthique. Si le mystificateur est un idéologue, si son action est une défense sarcastique de ses convictions[52], le faussaire trompe pour de l'argent, manipule par haine ou par vengeance, tue par indifférence ou par aveuglement. Sa subversion ne peut être pleinement rédimée par son insertion au sein d'une morale ludique ou du second degré ; si le faux est inquiétant, c'est bien parce que les conséquences de son existence sont souvent plus grinçantes que ne pourrait le laisser penser la spécularité apparemment humoristique des fictions qui le mettent en scène. Symptomatiquement, dans la fiction contemporaine, les faussaires ont nettement plus de chances de finir assassinés, suicidés ou emprisonnés, que de couler des jours heureux. Les récits du faussaire se terminent rarement par un retour à l'ordre qui se comprend comme le triomphe de leur protagoniste ; c'est plus souvent l'effacement ou la disparition, métaphoriques ou littéraux, de celui-ci, qui sont offerts en guise de conclusion à un lecteur pour qui la fiction du faux se présente avant tout comme un défi.

Une problématique. Feindre de croire aux balivernes et accorder crédit à la fiction

Tout l'enjeu des récits de faussaire est de jouer des contradictions de ces deux approches, de traiter le faux à la fois comme illusion et comme narration trompeuse, de poser d'un côté la question des rapports complexes de l'original et de la copie, et de l'autre, celle de la narration comme enquête et de la fiction comme discours de savoir. C'est en effet au lecteur qu'est laissé le dernier mot, mais celui-ci est largement ambigu, dès lors que les récits du faux nouent des pactes de fictionnalité complexes avec leurs destinataires. Mettant en cause largement la fiabilité des indices de véridicité auxquels ceux-ci sont habitués (apparats critiques et seuils, renvois historiques, autorité de l'auteur, mises en scène de l'enquête, etc.), ils les obligent à remettre en question leurs rapports à la fiction et à la non-fiction, le crédit qu'ils accordent aux notions d'authenticité et d'originalité, la conception même qu'ils ont de leur rôle de lecteur. On verra que, faisant dérailler le fonctionnement normal du paradigme indiciaire[a], au cœur des dispositifs véridictifs des discours historiques ou scientifiques, les fictions du faussaire assignent à leur lecteur un rôle d'enquêteur qui le force à assumer directement la responsabilité de l'éthique d'un texte que les narrateurs et les auteurs implicites rendent volontairement ambivalente.

[a] Voir C. Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, trad. M. Aymard, C. Paoloni, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, révision par M. Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

Dès lors, déterminer comment la *fiction* contemporaine répond au défi de l'angoisse du simulacre, du Spectacle ou de la post-vérité non par un ostensible retour au réel compris comme un retour au factuel, ni même seulement en réaffirmant ses frontières avec le fait, mais s'assumant comme fiction, en mettant en scène sa différence avec le faux par la thématisation d'objets faux ou la construction de personnages de faussaires, revient à mener l'analyse dans deux directions complémentaires et solidaires. Il s'agit d'abord, pour reprendre à I. Jablonka une idée qu'on aura à discuter, de démontrer en quoi la réflexivité des fictions qui se définissent et se défendent au miroir du faux a pour conséquence de faire d'elles « *une épistémologie dans une écriture*[a] ». Revendiquer pour la littérature contemporaine une portée épistémique et une valeur heuristique qui se distinguent d'une part des discours de savoir, dont les limites quant à la question du faux sont volontiers soulignées par les personnages sarcastiques que sont les faussaires, et des d'autre part « littératures du réel », c'est en effet faire de la fiction un outil d'analyse critique des savoirs, des discours véridictifs, et des représentations qui constituent pour nous la réalité, *à travers des procédés d'écriture* propres à la fiction, tels que la métalepse ou la spécularité.

En outre, dans *Fait et fiction*, F. Lavocat rappelle que « les fictions opèrent une mise en jeu des croyances[b] », à la fois parce qu'elles soumettent leurs lecteurs « au conflit cognitif entre croyance et incroyance[c] », et parce qu'elles exposent, dans un jeu *ouvert*, les « croyances du lecteur ou du spectateur à la construction mentale d'un autre monde, d'un monde différent de son expérience ordinaire[d] ». C'est surtout le premier phénomène qui nous retient dans cette thèse, en tant que le rapport de la fiction à la croyance diffère radicalement de celui du simulacre, du mensonge ou de la falsification. Non seulement, par la mise en scène du faux et de son efficacité, les mécanismes de la confiance dans les institutions de savoir et de la croyance dans la valeur des objets sont examinés dans et par la narration ; mais, surtout, la présence du faux ou du faussaire implique des pactes de lecture spécieux où le lecteur se voit contraint d'osciller en permanence entre croyance et incroyance, sans jamais pour arrêter un régime définitif d'appréhension du texte. Qu'il se fie aveuglement au narrateur, aux personnages, au « frisson du faire-semblant[e] » de la fiction, pour dérober à Perec une idée cruciale, et il se verra réduit au rang de dupe parmi les dupes. Mais qu'il adopte une lecture du soupçon systématique,

---

[a] Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 9.
[b] Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 224.
[c] *Ibid.*
[d] *Ibid.*, p. 225-226.
[e] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, [1979], Paris, Seuil, 2001, p. 85.

une incrédulité foncière, et le voilà menacé de sombrer dans une interprétation paranoïaque tout aussi égarante, et aux conséquences potentiellement funestes. Ce qu'exigent les fictions de faux, c'est une adhésion conditionnelle, constamment négociée, un jeu réglé entre crédulité et incrédulité qui s'ajuste constamment aux chausse-trappes du texte. Dès lors, la « mise en jeu des croyances » devient exercice de confiance, *crédit* à accorder à la fiction, sur le modèle d'un pari : celui que l'illusion sera *in fine* heuristique, celui que l'exercice contrôlé d'une défiance maîtrisée peut refonder un crédit et une valeur fictionnels. Dans *La Réfutation majeure* de Pierre Senges, le faux Guevara narrateur présente son ouvrage comme « de la part d'un dupé l'invitation faite aux dupes d'écouter comment les contes se répondent, et comment circule la fausse monnaie[a] ». C'est tout l'enjeu de nos fictions, puisque la tromperie qu'elles mettent en scène et qu'elles reproduisent à l'échelle de leur cadrage pragmatique pour forcer une lecture active et inquiète a un double but : « écouter comment les contes se répondent » (car « les faux sont des histoires sans fin, des contes qui veillent et complotent[b] »), plonger dans le jeu des modélisations fictionnelles qui, en nous égarant dans la bibliothèque, prétendent nous aider à mieux nous repérer dans le monde ; et comprendre « comment circule la fausse monnaie », les mécanismes d'échanges et de crédit qui conditionnent notre appréhension de la valeur et des partitions (vrai/faux, authentique/inauthentique, réel/représentations) qui structurent pour nous la réalité.

Nous faisons donc l'hypothèse que la thématisation à l'intérieur d'un récit fictionnel du faux et son faussaire, qui entraîne à la fois une réflexion épistémologique sur les pouvoirs de la fiction, non à travers un discours rationnel mais par un jeu sur le cadrage pragmatique des récits et des *topoi* scripturaux, et l'invention de mécanismes réglés de la croyance et de l'incroyance qui en questionnent les modalités socio-culturelles de fonctionnement comme le rôle à l'intérieur du roman, définissent pour la fiction contemporaine une portée épistémique *sui generis*, qui à son tour vient garantir la valeur éthique de tels récits.

Pour que le faux soit perçu comme tel à l'intérieur de la fiction, pour que l'expérience de la lecture fictionnelle soit même possible, il faut, bien sûr, que les partitions du vrai et du faux, du réel et de la représentation restent possibles et opérantes. Il faut que, comme dans le trompe-l'œil, le vertige de l'illusion se double toujours de la déconstruction de celle-ci.

---

[a] Pierre Senges, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, [2004], Paris, Gallimard, 2007, p. 165-166.
[b] Nick Groom, *The Forger's Shadow, op. cit.*, p. 51.

« Feindre de croire aux balivernes[a] », comme le dit ailleurs Guevara, ce n'est donc pas simplement « se prendre au jeu » de la fiction, à son « plaisir » ludique du « faire-semblant », même si celui-ci reste crucial dans l'expérience de la lecture pour que celle-ci autorise, justement, les « mises en jeu de la croyance » qui en sous-tendent le travail épistémique. C'est accepter de *prêter* à ce qu'on sait être des « balivernes » un *crédit* propre, sans jamais oublier que ce prêt est fragile, conditionnel, et critique – qu'il est une fiction sérieuse de prêt. Ce qui est requis du lecteur, c'est de feindre de croire en se livrant sérieusement, et rigoureusement, au jeu de la feintise ludique partagée, parce que se « prendre au jeu » de cette feintise est encore ce qui garantit le plus efficacement la valeur de l'expérience de lecture fictionnelle.

Le problème posé par l'idée d'un présent rongé par la post-vérité est que cela généralise tant le processus de simulacre que cela rend impensable le faux : dans une réalité où tout est confusion, qui ne distingue plus le récit de la fiction et ne fait plus la différence entre le vrai et le faux, quelle place pourrait-il bien y avoir pour le faux tableau ou un faux vestige ? Nous ne sommes pas des fantômes errant dans le désert du réel de la post-vérité, selon la fiction contemporaine, parce que, lorsqu'on conçoit celle-ci au sens de Schaeffer, comme feintise ludique partagée, nous ne sommes pas les dupes d'un vertige ontologique qui nous ferait confondre le réel et sa représentation, ni d'un vertige épistémique qui nous laisserait sans moyen de distinguer le faux et le vrai. Ceux-ci ne sont pas, dans les romans de faux, irrémédiablement renversés, comme chez Debord ou Baudrillard ; mais ils sont réversibles, comme dans le cristal deleuzien des puissances du faux (on en discutera en détail dans la première partie). Or, la réversibilité implique la différence des deux éléments qui alternent et s'échangent, comme le trompe-l'œil implique de percevoir successivement l'illusion et sa déconstruction. La question n'est donc pas celle d'une illusion subie, mais bien celle de la volonté du lecteur d'accorder *crédit* ou non au récit, de choisir de le lire sur le mode de la suspension volontaire d'incrédulité ; ou sur le mode de la suspension volontaire de crédulité, comme récit miné et piégé, dont il faut désamorcer les pièges intertextuels et référentiels. Ce choix détermine le type de lecture mis en œuvre : une lecture cristalline, qui fait, pour reprendre une formule de Pierre Senges, de l'érudition un conte de fées[b] ; ou une lecture inquisitrice, qui demande compte à la fiction de sa portée épistémique. Dans les deux cas, l'éthique de la fiction contemporaine est une éthique de l'engagement dans un contrat : l'auteur s'engage à « se montrer radical dans la *maîtrise* de

[a] « Alors, oui, cela vaut peut-être la peine de se bercer d'illusion une fois de plus, feindre de se prendre au jeu et de croire aux balivernes (ce serait une illusion dans l'illusion) […]. » P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 160.

[b] Voir Audrey Camus, « Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges » dans *L'Exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 169-179.

l'imposture[a] », dans ses limites et dans sa valeur heuristique ; au lecteur de s'engager à solidifier moins des frontières de la fiction, que des limites de l'interprétation, pour donner aux textes leur juste place dans la bibliothèque. Il n'y a pas de faux sans jugement de faux : au lecteur d'exercer ce jugement.

Un corpus. Des postmodernes aux épimodernes

Si nous avons choisi, pour étudier le crédit qu'on peut accorder à la fiction contemporaine à l'ère de la « post-vérité » et, conséquemment, du développement en miroir, pour répondre à l'angoisse du simulacre, d'une « faim de réel[b] » et avec elle d'une nouvelle « culture de l'authenticité[53] » (celle de l'Adrien de Lola Lafon, qui répudie les romans), un corpus de fictions de faussaires ou de faux, c'est en raison d'une caractéristique propre au faux : alors que le simulacre abolit la différence entre apparence et essence, ce n'est pas le cas du faux, qui, faisant passer de l'inauthentique pour de l'original, maintient, par là même, la nécessité logique de l'opposition entre les deux. Nous postulons donc que les fictions contemporaines de faux et de faussaires mobilisent la falsification comme pratique heuristique *justement* pour mettre en valeur la double portée épistémique et éthique de la fiction[54]. D'une part, parce que la falsification pose la question du partage entre le faux et le vrai. Les fictions de faussaires invitent à réévaluer les notions de véridicité et de vérité, en faisant la part de la *véridicité* prise comme simple dispositif rhétorique d'attestation de la véracité d'un discours, comme tel facilement pastichable en contexte fictionnel, et de la *vérité* comme horizon épistémique du discours, faisant ainsi pièce à la confusion entre *storytelling* et écriture fictionnelle. En outre, les fictions contemporaines s'écartent d'un processus purement aléthique de *mise au jour* d'une vérité par l'enquête, pour tendre à une construction, partagée et problématique, de la vérité et de la réalité, dont la fiction interroge les modalités et les prétentions. D'autre part, parce que la falsification pose la question de l'écart entre le modèle et la représentation, l'original et la copie[55]. Les fictions de faux invitent donc à réévaluer la pertinence et l'efficacité de notions telles que l'originalité et l'authenticité pour déterminer la valeur et l'intérêt d'un objet donné. Ces deux modes de réévaluation favoriseraient le passage, dans la littérature contemporaine, du paradigme indiciaire[56] qui marque les fictions de l'enquête tournées vers le réel, à un modèle

[a] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 249. Nous soulignons.
[b] David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, A. A. Knopf, 2010.

fiduciaire[a], qui, comme l'a montré E. Bouju, pose la question du *crédit* et de la *confiance* qu'on peut accorder au récit en général, et à la fiction en particulier.

Nous avons choisi de partir des années 1960, de la popularisation du *linguistic turn* puis du poststructuralisme[57], de la théorisation de la société du spectacle, des prémices de ce qui allait devenir dans la décennie suivante le « postmodernisme », de l'envolée des prix sur le marché de l'art et de l'accroissement de la falsification qui s'ensuivit[58], pour nous arrêter à nos jours, et tenter de déterminer, après d'autres chercheurs, ce qui peut caractériser le contemporain « après le post[59] », et plus particulièrement après le moment postmoderne, dont les caractéristiques esthétiques, on y reviendra, ne nous semblent pas entièrement représentatives de la littérature la plus récente. Dans ce corpus romanesque trilingue, en français, anglais et italien, qui va d'Italo Calvino à Umberto Eco, de Georges Perec à Pierre Senges, de Julian Barnes à John Banville, chacun des récits retenus met en scène un faussaire ou un faux, dans le sens d'un artefact spécifiquement créé pour induire en erreur quant à sa provenance, sa valeur, et l'identité de son auteur. Ce corpus a été constitué dans un double objectif : premièrement, proposer une sorte de fresque des romans contemporains de faussaire ou du faux, afin de tenter de dégager les gestes éthiques et épistémiques communs qu'ils mettent en œuvre pour répondre au défi du double rapport de la fiction au réel et au vrai. On peut, rapidement, en distinguer trois : faire *inapparaître* le faux comme une relique frauduleuse, qui incite à dépasser le deuil de l'objet ou de l'auteur perdus, au profit de la réinvention de nouvelles postures auctoriales ou lectorales ; faire dysfonctionner le paradigme indiciaire qui sous-tend les récits d'enquête et certains discours de savoir pour en faire, à partir de fausses traces, une matrice fictionnelle paradoxalement épistémique ; inciter le destinataire de l'œuvre à s'engager dans des pactes de lecture qui reposent sur un double geste de suspension de l'incrédulité et de suspension de la crédulité, pour souligner l'importance du *crédit* à accorder à l'œuvre et à son interprétation. Deuxièmement, tenter de dégager une spécificité de la littérature *épimoderne*, par opposition à la littérature *postmoderne*, sur la question du faux, et donc, *in fine*, sur la question du crédit littéraire. La falsification, en effet, ne joue pas le même rôle dans les œuvres de la seconde moitié du XXe siècle et dans celles du début du XXIe siècle, et partant elle n'aboutit ni aux mêmes revendications éthiques, ni aux mêmes résultats épistémiques.

[a] E. Bouju postule en effet, comme caractéristique du contemporain, le passage d'un paradigme indiciaire à un « paradigme fiduciaire », « où domineraient les questions du crédit et de la dette, voire des croyances et de la foi, et plus largement de la promesse (politique, morale, intellectuelle), tenue ou trahie ». Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*, p. 187. Pour une analyse détaillée de ce passage, voir notamment les chapitres 4 (« Accélération ») et 5 (« Crédit »).

Pour défendre les postmodernes

Si on ne proposera pas une longue définition, caractérisation ou présentation du postmodernisme ou de la postmodernité, sujets déjà amplement traités et bien mieux que nous ne pourrions le faire ici [60], nous voudrions revenir rapidement sur quelques problèmes que pose la catégorie du « postmoderne » comme critère de classification des œuvres au sein de notre corpus.

D'une part, c'est une catégorie qui s'applique très diversement aux œuvres, en fonction de l'aire linguistique et socio-culturelle dont elles sont issues. Comme le rappellent Ana Maria Binet et Martine Bovo Romeuf, il n'existe pas « un postmodernisme avec une poétique dominante, totalisante, mais des postmodernismes au pluriel », et il n'y a pas « un postmodernisme européen mais des déclinaisons internes à l'Europe avec leurs rythmes et leurs caractéristiques propres[a]. » Si le but de cette thèse est aussi de dégager des tendances communes à la littérature européenne contemporaine[61], on ne peut ignorer les divergences profondes dans la manière d'envisager les catégories qui permettent de penser cette contemporanéité en fonction des pays et des aires culturelles et linguistiques. Si le postmodernisme est une étiquette à succès dans le monde anglo-saxon (et, pour ce qui nous intéresse ici, au Royaume-Uni et en Irlande), dont les théories ont nourri la réflexion dans les autres pays européens[62], sa réception est plus complexe dans les aires francophones (France et Belgique pour nous[63]) et tout particulièrement en Italie[64].

Le postmodernisme et la postmodernité n'ont cessé de susciter de vifs débats et une suspicion certaine dans le pays de Dante[65] :

> Dans la péninsule italienne, il y eut le temps de l'intuition et de la perception de profonds changements survenus tant sur le plan social que culturel, suivi par la tentative de les interpréter ; puis celui de l'introduction des théories anglo-saxonnes ; le temps du débat autour du postmodernisme et des joutes de ses écoles de pensée, celui des bilans et contre-bilans, de l'insatisfaction pour une terminologie jugée insatisfaisante, trop restrictive, voire inadaptée aux changements en cours suivie d'une conséquente frénésie nominative pour tenter de poser des bornes limitatives, un cadre, des jalons définitoires permettant de continuer l'illusion de maîtriser une réalité aux contours fuyants, en perpétuel mouvement ; vint le temps des questionnements et des tentatives pour cartographier les configurations artistiques du post-modernisme, ses déclinaisons et particularités littéraires, puis celui où l'on cria haro sur le postmoderne que l'on se dépêcha d'enterrer, peut-être, un peu trop hâtivement. Plusieurs écueils semblent avoir jalonné (ou entravé, selon le point de vue adopté) le cours de la réflexion critique : une confusion terminologique entre les termes de *postmoderno, postmodernismo* et *postmodernità* qui perdure, la

[a] Ana Maria Binet et Martine Bovo, « Introduction. Le devenir postmoderne » dans *Le Devenir postmoderne. La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 11-63.

> détermination pour comprendre le *hic et nunc* dans un rapport d'inclusion ou d'exclusion d'avec la Modernité (sommes-nous vraiment dans un rapport chronologique de dépassement de la modernité ou bien ce que nous vivons est-il une phase tardive de la modernité ? Quelle période charnière peut être identifiée ? La rupture – si rupture il y a eu – a-t-elle été franche ? À quoi la reconnaît-on[a] ?) […].

L'Italie se singularise ainsi par le paradoxe de la vivacité de son débat sur le postmodernisme et la postmodernité, qui est pourtant le fruit d'une nette réticence à l'égard de ces courants et de leurs valeurs, jusqu'à tout récemment, comme en témoignent les polémiques orchestrées par un philosophe comme Maurizio Ferraris contre le *pensiero debole* de Vattimo[66] et ce qu'il dénonce comme caractéristique du postmoderne : un refus de l'ontologie au profit d'un relativisme pseudo-nietzschéen qui verserait dangereusement dans le populisme, le cynisme, voire le nihilisme ; un constructivisme social total auquel il oppose la nécessité d'un néo-réalisme ; la dévaluation des valeurs d'objectivité et de vérité. En Italie, on accuse volontiers le postmoderne de tous les maux : il se caractériserait par un autotélisme ludique[67] qui en ferait « un phénomène culturel non engagé, apolitique, acritique, superficiel et irresponsable[b] » ; il représenterait une fin de la littérature[68] en promouvant une confusion généralisée de l'original et de la copie, du réel et de la représentation, du vrai et du faux[69]. Il serait ainsi le représentant esthétique de l'ère du spectacle et du simulacre, dont il viendrait consacrer artistiquement et cyniquement le règne.

L'un des buts de cette thèse, bien sûr, est de montrer qu'au contraire il y a une pensée spécifiquement postmoderne de la fiction qui la distingue radicalement du faux, du simulacre et du mensonge – et que l'apparent relativisme des œuvres qui en relèvent est loin d'être complet, et encore moins nihiliste ou cynique. Ce genre de critiques ne nous semblent à vrai dire pas plus justes qu'une définition étroite de la contemporanéité en termes de « post-vérité », qui au fond aboutit au même résultat en partant de prémisses similaires : le relativisme politique ou philosophique (« *The Truth Does Not Exist* »), l'absence de grand récit unificateur en dehors de théories du complot proliférantes qui seraient justement le symptôme non d'un deuil réussi mais d'un manque criant de ces récits, la fragmentation de représentations de la réalité mises en concurrence sans hiérarchie ni critère, qui nourriraient le *storytelling* et les *fake news* présents et justifieraient d'en revenir au réel et au vrai, ne sont au fond que des actualisations des accusations de relativisme éthique et politique, de la fin des grands récits et des idéologies et du divorce irrémédiable entre les mots et les choses qui caractériseraient essentiellement le

[a] *Ibid.*, p. 11-12.
[b] *Ibid.*, p. 28.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

postmoderne. Si on peut parler de « tournant éthique » de la littérature contemporaine, c'est qu'au fond au tend à penser, d'une part, que le postmoderne serait coupable d'une forme de désengagement politique ; et, d'autre part, que ce désengagement le priverait de la portée ou de la visée pragmatique et éthique qui caractériserait la littérature du XXIe siècle. Nous entendons montrer, cependant, qu'il y a bien une réflexion éthique dans les œuvres postmodernes de notre corpus indissociable des stratégies d'écriture qu'elles mettent en place comme de leurs choix narratifs et thématiques, et que sous-estimer l'importance de cette réflexion revient à lire ces œuvres à contre-sens[70].

Une deuxième difficulté tient à la distinction entre le postmodernisme comme courant esthétique spécifique, la postmodernité comme instrument de périodisation, et le postmoderne comme ensemble de valeurs et d'attitudes définitoire de démarches artistiques données. On retiendra ici, pour l'adjectif « postmoderne » appliqué aux œuvres de notre corpus, l'idée surtout d'un moment du contemporain distinct d'un moment « épimoderne » tel que le postule E. Bouju et que cette thèse cherche aussi à définir. L'usage de la notion nous importe ainsi moins comme outil de délimitation d'un corpus spécifique (comme le fait Hutcheon par exemple avec les « métafictions historiographiques », ou comme le postmodernisme a pu être utilisé sous la plume des critiques italiens pour distinguer les œuvres de Calvino et d'Eco de celles de Sciascia en amont ou d'auteurs comme Roberto Saviano, Walter Siti, Wu Ming et le courant de la *New Italian Epic* en aval[71]) qu'en tant qu'il nous semble heuristique dans la détermination d'un rapport au faux et au vrai, au réel et au fictif, spécifiquement postmoderne, par opposition à un rapport *épimoderne* à ces questions. S'il n'est pas question de déterminer un « tournant » précis entre les périodes épimoderne et postmoderne, qui s'envisagent efficacement dans une logique de continuité plutôt que de rupture[72], il s'agit de déterminer une spécificité de la fiction du XXIe siècle dans son rapport au faux, et aux questions qui lui sont connexes – authenticité, originalité, auctorialité, autorité, vérité et véridicité – toutes questions qui nous semblent cruciales dans la façon dont la fiction a à se penser elle-même, et à définir sa valeur socio-culturelle et ses pouvoirs épistémiques.

Si bien qu'on ne saurait être en mesure de fournir des bornes temporelles précises pour délimiter la période postmoderne : là où certains critiques la font débuter dès les années 1960, voire dès la fin des années 1950 (et nous postulons pour notre part que les œuvres de Sciascia ou Perec présentes dans notre corpus peuvent à bon droit être considérées comme postmodernes), d'autres attendent les années 1970 et la première apparition du terme « postmodernisme » sous la plume de Charles Jencks, et d'autres même les années 1980[73]. Symétriquement, la fin de la période postmoderne est des plus incertaines. On tend parfois à

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

voir dans la réaction aux événements de 2001[74] le surgissement d'un « appel du réel » ou d'un retour de ou à la réalité[75] qui signifierait la fin d'une ère et le retour à une éthique de la vérité et de la véridicité[76], à une littérature engagée donc transitive [77], et à un rôle social actif et une responsabilité renouvelée de l'auteur[78]. Cette fin du postmoderne coïnciderait avec « la réactivation du pacte de confiance entre auteur et lecteur quant à la vocation de la littérature à se faire instrument d'analyse et de critique du présent […] dans la mesure où, renversant un lieu commun du postmoderne, la reconnaissance de la discontinuité entre les mots et les choses ne constitue de fait pas tant un acte de capitulation devant celle-ci que, plutôt, le signe à la fois de la difficulté et de la nécessité de la tentative de la combler[a]. » On verra, quant à nous, que, s'il y a bien une différente nette entre les « pactes de confiance » postmoderne et épimoderne portant sur la portée heuristique et véridictive de la fiction contemporaine, il s'agit moins de construire ces pactes à partir de la question de la référentialité possible de la littérature qu'à partir de celle de la responsabilité mutuelle et complexe des acteurs de la communication littéraire[79] – en les fondant sur la nécessité d'un régime fiduciaire de lecture et d'écriture bien plus que sur celle d'une objectivité ou d'une transitivité retrouvée de la littérature. Mais il reste que le dépassement actuel de la période postmoderne vers l'après du *post* ne fait pas entièrement consensus[80]. Le bornage temporel est d'autant plus délicat que certains auteurs empruntent, nous semble-t-il, à la fois à la postmodernité et à l'épimodernité : on aura l'occasion de le démontrer à propos de l'œuvre d'Umberto Eco, notamment ; tandis que *Veuves au maquillage* de Pierre Senges, qui date pourtant de 2000 et non 2001, et ne saurait relever au premier degré d'un « appel du réel », nous semble éminemment représentatif de l'épimodernité. C'est donc en termes de principes et d'attitudes éthiques et épistémiques à l'égard du rapport de la fiction à la vérité et au réel que nous entendons marquer, dans notre corpus, une distinction – suivant en cela, à nouveau, les conseils d'Umberto Eco :

> Malheureusement « postmoderne » est un terme bon à tout faire. J'ai l'impression qu'aujourd'hui on l'applique à tout ce qui plaît à celui qui en fait usage. D'autre part il semble qu'il ait une tentative de le faire glisser vers l'arrière : d'abord il semblait s'adapter à certains écrivains et artistes opérant dans les vingt dernières années, puis au fur et à mesure il en est arrivé jusqu'au début du siècle, puis plus en arrière, et la marche continue, d'ici peu la catégorie du postmoderne sera arrivée jusqu'à Homère. Je crois toutefois que le postmoderne n'est pas une tendance qu'on peut circonscrire chronologiquement, mais une catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une manière d'opérer[b].

---

[a] Luca Somigli, « Negli archivi e per le strade: considerazioni meta-critiche sul 'ritorno alla realtà' nella narrativa contemporanea » dans Luca Somigli (dir.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Rome, Aracne, 2013, p. XVII-XVIII.

[b] Umberto Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) » dans *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 400.

Vers un moment épimoderne de la fiction contemporaine ?

Dès lors, il nous faut distinguer ce qui départagerait les fictions contemporaines postmodernes et épimodernes dans leur « manière d'opérer », dans les principes et les visées qui les sous-tendent. Selon Emmanuel Bouju, l'épimoderne se décline en « six valeurs », qui, prolongeant les valeurs que Calvino dans ses *Leçons américaines* proposait pour le troisième millénaire, définissent « six rapports singuliers de la littérature européenne à l'héritage du modernisme, en réaménageant la critique postmoderne de cet héritage[a] » : superficialité, secret, énergie, accélération, crédit et esprit de suite. Ce sont surtout, dans le cadre de ce travail, l'énergie, le crédit et l'esprit de suite qui nous intéressent, en tant qu'ils permettent respectivement de « transformer la mort de l'auteur en un jeu avec son fantôme textuel », de « confronter l'autorité à crédit du roman à la question de ce qu'elle peut encore faire valoir » et d'« évoquer, malgré l'impouvoir conscient de la littérature, sa puissance et sa légèreté, sa profondeur cachée sous la surface, sa vertu d'engagement et de promesse[b]. » Nous déclinons ces valeurs et ces principes selon les trois gestes épistémiques et éthiques que nous avons dégagés comme constituant la réponse de la fiction contemporaine au défi du faux (faire *inapparaître* le faux comme une relique frauduleuse ; faire dysfonctionner le paradigme indiciaire qui sous-tend les récits d'enquête et certains discours de savoir ; inciter le destinataire de l'œuvre à s'engager dans des pactes de lecture qui reposent sur un double geste de suspension de l'incrédulité et de suspension de la crédulité).

Dans une conception ontologique du faux, on le montrera, la révélation de l'authentique est une épiphanie où voir et savoir s'articulent (voir l'authentique, c'est le reconnaître, l'identifier et l'évaluer comme tel). Et l'objet précieux ainsi sacralisé est une relique : il porte la trace du contact avec son créateur légitime, de sa *main*, et permet donc de mettre en contact le corps du spectateur qui la contemple avec le corps de son créateur. Le faux, quant à lui, ne produit que des épiphanies négatives : sa contemplation ne débouche que sur des visions aveuglées qui sont le symptôme de la tromperie. Comment, alors, *mettre en scène* un objet qui n'apparaît, pour reprendre des termes derridiens, que par « escamotage », dans une série d'*inapparitions* ? En coupant l'objet prétendument authentique du corps du créateur censé l'avoir produit, puisque s'y substitue le corps inauthentique du faussaire, le faux propose un bon usage des fausses reliques. La critique de la conception de l'œuvre, de l'archive ou de l'objet précieux comme relique, menée par la fiction contemporaine, se concentre sur le statut

[a] Emmanuel Bouju, *Épimodernes*. *op. cit.*, p. 9.
[b] *Ibid.*

du corps vénéré, celui de l'auteur ou du producteur de l'objet valorisé. Dès lors que le corps perdu est un corps auctorial (comme père de l'œuvre ou comme origine de l'objet vénéré), se pose la question du sens social, culturel et esthétique de la fameuse « mort de l'auteur ». Dans l'œuvre ou le vestige authentique, le corps de l'auteur ou du créateur, présenté à la fois comme vénérable et absent, et dont il ne reste que des traces, se donne à contempler à travers une série d'objets qui signifient avant tout la distance qui le sépare du spectateur, l'expérience de la perte qui conditionne le rapport de vénération. On peut constater première une ligne de partage sur ce point entre récits postmodernes et récits épimodernes : les narrateurs *post-modernes*, ceux qui viennent *après* les auteurs dont ils déplorent la perte, en passent par la falsification pour attester une fois pour toute de cette perte, renoncer à traquer l'auteur, et se mettre à écrire, acceptant le statut d'héritier endeuillé qui est le leur. Dans les récits *épi-modernes*, les faussaires utilisent en revanche la falsification pour écrire non pas *après* mais *à côté* des morts : ils alignent leurs fausses reliques à côté de celles des auteurs perdus pour se *désaffilier*. Le narrateur écrivain prétend s'*engager* dans la feintise ludique, et invite son lecteur à partager celle-ci en accordant crédit, non à la véridicité de chacun de ses micro-récits, mais à l'*authenticité* paradoxale de sa démarche, c'est-à-dire à la rigueur de son imposture. La fausse relique devient ainsi le lieu d'une réflexion sur les conditions par lesquelles auteurs et lecteurs peuvent *s'engager* dans une relation esthétique lorsque le modèle vertical de vénération de la relique est rendu caduque.

Deuxième geste en réponse à l'angoisse du simulacre ou du faux : faire dysfonctionner le paradigme indiciaire qui sous-tend les récits d'enquête et certains discours de savoir pour en faire, à partir de fausses traces, une matrice fictionnelle épistémique. La falsification joue en effet un double rôle dans les romans de faux : elle peut servir à rétablir une vérité que les impasses de l'enquête menacent de laisser dans l'obscurité, mais, à l'inverse, elle peut aussi, à partir de traces réelles ou de méthodes scientifiques attestées, inciter à la production de récits trompeurs. Dans les récits de faux, le paradigme indiciaire est déchu de son statut d'outil véridictif, pour devenir une matrice narrative ou même fictionnelle : la méthode indiciaire ne garantit en rien que l'enquête mette au jour une vérité cachée ; en revanche, c'est un mécanisme efficace de production de récit. La littérature postmoderne a largement recours au paradigme indiciaire : personnages et narrateurs y essaient de reconstruire le passé perdu en agençant de rares traces éparses, des archives incomplètes et des témoignages douteux en un récit cohérent. Il leur est, bien entendu, le plus souvent impossible de mener à bien une telle tâche. La littérature postmoderne exhibe ainsi ses doutes quant à la possibilité de produire une vérité objective sur le passé. Le paradigme indiciaire, pourtant, reste une matrice véridictive : il ne permet certes

plus de produire une vérité consensuelle et ontologiquement transparente, mais apparaît comme un moyen efficace de construire des fictions qui présentent un aspect heuristique, en mettant en scène le perdu, l'oublié ou le silencié. La littérature épimoderne, en revanche, diverge de ce modèle. Ce n'est plus le paradigme lui-même dont le fonctionnement est heuristique, même malgré l'enquêteur, mais son déraillement. Faux indices et mensonges sont les nouveaux moyens à partir desquels une vérité sur le passé peut être produite. Le récit postmoderne fait résider la valeur éthique et épistémique du texte dans la nature heuristique de la *fiction* qui s'élabore avec et contre la falsification, avec et contre le paradigme indiciaire, pour produire une vérité historique alternative. La littérature épimoderne, elle, tend à faire l'éloge de la nature heuristique de la *falsification* en elle-même.

Enfin, le troisième geste repose sur l'incitation au destinataire de l'œuvre à s'engager dans des pactes de lecture qui mettent l'accent sur la nécessité d'un double geste de suspension de l'incrédulité et de suspension de la crédulité, pour souligner l'importance du *crédit* à accorder à l'œuvre et à son interprétation. Si les œuvres postmodernes semblent privilégier une approche à la fois ludique et mélancolique de leurs jeux sur le cadrage pragmatique, les œuvres épimodernes, elles, revendiquent une imposture maîtrisée qui est un défi herméneutique lancé au lecteur : prendre sur lui la responsabilité de l'interprétation et de ses limites.

À chaque fois, donc, il s'agira pour nous de montrer combien le faux et la falsification peuvent être une pierre de touche efficace pour analyser les positionnements éthiques et épistémiques d'œuvres qui ne se veulent absolument pas désengagées ou relativistes, mais tentent au contraire de répondre aux angoisses contemporaines sur la vérité et la réalité par des modalités spécifiques qui définissent des moments distincts du contemporain.

Règles de construction

Nous avons donc recensé toutes les œuvres européennes italophones, francophones et anglophones qui, à notre connaissance, mettaient en scène un faux, au sens d'un *objet* créé pour tromper sur sa provenance, son histoire de production ou son attribution ; ou bien un faussaire créateur de tels faux. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont une fiction *représente* un faux ou un faussaire pour définir réflexivement son rapport à la réalité et à la vérité ; sont donc exclus, dès lors, les mystifications littéraires, les plagiats ou les canulars, les suppositions d'auteurs, les impostures et les imposteurs, par ailleurs largement étudiés[81]. Tous les cas de faux ne présentant pas de dimension matérielle et artefactuelle sont également écartés, dans la

mesure où nous intéresse la double approche possible du faux, ontologique (le faux comme fausse relique) et pragmatique (le faux comme narration trompeuse) : si on a inclus par exemple les manuscrits de Chatterton à travers le roman éponyme d'Ackroyd, ou la réécriture de Bram Stoker par Ellis dans *A Talented Man*, c'est en tant que l'invention littéraire qui préside à la fabrication de leurs textes se double d'une réflexion sur la création matérielle, concrète, du manuscrit qui leur sert de support[82]. Enfin, nous nous concentrons sur le faux en tant que tel, et non sur la contrefaçon, à l'exception du cas de la fausse monnaie, *et seulement si elle présente une évidente dimension métatextuelle comme métaphore du jeu de la confiance et de la croyance dans l'œuvre*. Nous retenons, en revanche, des faux de toutes sortes, dès lors qu'ils répondent à ces critères : fausses archives, faux tableaux, faux manuscrits, fausses reliques, faux vestiges, et même faux lieux…

Il se dessine ainsi un vaste corpus que nous avons choisi, pour des raisons pratiques, de scinder en un corpus primaire et un corpus secondaire. Le premier se compose des œuvres présentant la dimension réflexive et épistémologique la plus prononcée, et dès lors se prêtant le plus efficacement à l'analyse selon les objectifs théoriques que nous nous sommes assignés. Le second comprend les œuvres qui présentent un indéniable intérêt pour un point spécifique du raisonnement, mais que nous ne mobilisons pas également tout au long de la thèse. Pour plus de commodité, nous présentons le corpus sous la forme d'un tableau, par ordre chronologique :

Corpus primaire	**Corpus secondaire**
Georges Perec, *Le Condottière*, 1957-1960. Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, 1963. Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979. Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, 1979. Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, 1984. Peter Ackroyd, *Chatterton*, 1987. John Banville, *Ghosts*, 1993. John Banville, *Athena*, 1995. Nino Filastò, *La notte delle rose nere*, 1997. Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000. Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Secretum*, 2004. Pierre Senges, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, 2004.	Jean Blanzat, *Le Faussaire*, 1964. Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972. Philippe Madral, *Johann Gelder, faussaire de génie*, 1984. Ken Follett, *The Modigliani Scandal*, 1985. John Banville, *The Book of Evidence*, 1989. Georges Perec, *« 53 jours »*, 1989. Luther Blissett, *Q*, 1999. Michael Frayn, *Headlong*, 1999. André Hodeir, « Surbouqué » dans *Si seulement la vie*, 2001. Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Imprimatur*, 2002. Jacques Gélat, *Le Plaisir du diable*, 2008. Conor Fitzgerald, *The Fatal Touch*, 2011. Luigi Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*, 2012. Cécile Portier, *et. al.*, *Étant donnée*, 2012 (œuvre numérique qui n'est plus accessible en ligne).

Grégoire Polet, *Excusez les fautes du copiste*, 2006. Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*, 2007. Antoine Bello, *Les Falsificateurs*, 2007. William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, 2008. Antoine Bello, *Les Éclaireurs*, 2009. Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, 2010. Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, 2014. Antoine Bello, *Les Producteurs*, 2015. Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, 2017. Cécile Portier, *De toutes pièces*, 2018. Henrietta McKervey, *A Talented Man*, 2020.	Bruce Bégout, « Faux Paris. Une fiction » dans *Suburbia*, 2013. Jules-François Ferrillon, *Faussaire*, 2015. Bernard Mahoux, *Jeanne la Faussaire. Une femme dans la guerre de Cent ans*, 2016. Anne Perry, *Revenge in a Cold River*, 2016. Fanny Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle. Archéologie d'une utopie*, 2016. Carlo Animato, *Il falsario di reliquie*, 2017. Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, 2018. Olivier Hodasava, *Une ville de papier*, 2019. Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, 2019.

Un état des lieux, des outils et quelques principes méthodologiques : dans le labyrinthe pluridisciplinaire du faux

Si la question du rapport à la réalité et à la vérité est centrale dans l'histoire et la critique littéraire, à notre connaissance il n'existe pas d'étude complète sur le faussaire en tant que créateur d'un objet faux dans la littérature contemporaine d'Europe occidentale, ni sur le rôle du faux – au sens précis où nous l'entendons, et au sens plus général de fausseté – dans la définition des visées épistémiques et éthiques de la littérature en général, et de la fiction contemporaine en particulier. Les ouvrages critiques présentant une approche avant tout littéraire de la question, surtout dans une perspective synthétique et théorique, semblent manquer.

Beaucoup d'articles ou d'ouvrages évoquent un « écrivain-faussaire », mais l'emploi du terme alors est métaphorique et désigne un rapport spécifique de l'écrivain au réel ou au réalisme, sans que la notion de falsification, dans sa double dimension narrative et matérielle, ne soit véritablement opérante[83]. Quand on étudie le rôle du faussaire et de son faux sur les plans narratif ou thématique, ce n'est le plus souvent que dans le cadre d'analyses plus générales d'une œuvre particulière, et selon une acception souple de la notion de faux[84], quand le sens du terme n'est pas replié entièrement sur celui de mensonge ou de mystification. Nombre d'études concernent en réalité une relation de tromperie entre auteur et lecteur, ou la création d'un faux littéraire[85], et non une thématisation du faux à l'intérieur de la diégèse. De manière générale, « faux », « faussaire », « contrefaçon » font l'objet d'un usage terminologique flottant, dans la critique littéraire, et restent peu mobilisés comme des outils d'analyse pour une théorie générale

des tendances et des visées de la littérature contemporaine. Ou, lorsqu'ils sont exploités comme tels, c'est dans le cadre d'un discours nettement plus vaste sur le rapport du contemporain en général à la vérité et à la réalité : M. Revault d'Allonnes consacre ainsi, dans un ouvrage récent, tout un chapitre à la question des rapports entre fiction et post-vérité, en évoquant notamment la question de l'hétérotopie et de l'utopie[a]. Mais elle propose surtout une discussion des analyses de Ricoeur sur les pouvoirs configurants de la *mimésis* pour défendre l'idée d'un « pouvoir-faire » de la fiction qui la distinguerait des pseudo-fictions de la post-vérité, impuissantes à « déranger le réel ». On retrouve donc une défense d'une forme de véridicité fictionnelle capable de proposer un *sens du commun* contre les narrations toxiques ; cependant elle ne s'adosse pas à une analyse précise du fonctionnement des récits fictionnels en tant que tels, ni du rôle de la *représentation* du faux dans ces récits – symptomatiquement, l'autrice présence les hétérotopies sur le même plan que les utopies, alors que les premières concernent des lieux *réels*, et que ce serait aussi leur *représentation fictionnelle* qui serait à interroger.

On peut citer néanmoins, pour la littérature de la Renaissance, l'ouvrage collectif *Copier et contrefaire à la Renaissance*[b], dont l'approche pluridisciplinaire de la question nous a été précieuse, et qui consacre un chapitre entier à la question littéraire ; pour le baroque espagnol, l'article sur la falsification d'Elvira et Béhar[c], et, pour le XIX[e] siècle, la synthèse de Cettina Rizzo, *L'Original et ses copies*[d]. Nick Groom a consacré au poète Chatterton des ouvrages[86] qui, au-delà des précisions qu'ils apportaient sur le faussaire rétabli comme écrivain à part entière, nous ont été, par leur ambition théorique, extrêmement utiles. Doro Wiese s'est proposé d'appliquer la notion deleuzienne de puissances du faux à sa lecture de plusieurs romans états-uniens et australiens dans *The Powers of the False*[e], dans un sens toutefois opposé à celui de notre projet, puisqu'elle se propose d'aller « au-delà de la vérité et de la fiction », quand nous maintenons au contraire la nécessité de garder des définitions précises de ces notions et d'en faire un usage distinct et efficace.

Comme nous l'avons signalé, les thèmes du plagiat et de la mystification ont été déjà largement traités ; de même que la falsification documentaire[87]. Nous avouons ici notre dette à

---

[a] Myriam Revault d'Allonnes, « Fiction et pouvoir-faire » dans *La Faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Le Seuil, 2018, p. 109-132.
[b] Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014.
[c] Muriel Elvira et Roland Béhar, « Falsifications, polémiques historiographiques et création littéraire au Siècle d'Or », *e-Spania*, consulté le 26 octobre 2020, http://journals.openedition.org/e-spania/29489, février 2019, n° 32.
[d] Cettina Rizzo, *L'Original et ses copies. Imitation et falsification entre arts et écritures, 1792-1910*, Paris, Hermann, 2016.
[e] Doro Wiese, *The Powers of the False. Reading, Writing, Thinking Beyond Truth and Fiction*, Evanston, Northwestern University Press, 2014.

l'égard des travaux de Maxime Decout sur l'imposture, la mauvaise foi, l'imitation et la mauvaise lecture[88], qui ont largement enrichi la présente réflexion. Quoiqu'ils ne soient pas directement liés à la question de la falsification, mais davantage aux rapports entre littérature et savoir, et littérature et vérité, nous avons aussi beaucoup lu les travaux de Laurent Demanze sur l'enquête d'une part, et les fictions encyclopédiques de l'autre[89]. Et, bien entendu, les travaux d'Umberto Eco, à la fois sur le faux, et sur les limites de l'interprétation[90], ont été pour nous une constante source d'inspiration.

En revanche, sociologues, philosophes, juristes ou historiens ont proposé un vaste travail de conceptualisation des notions de faux, de contrefaçon, de plagiat, de copie ; si leurs études transdisciplinaires n'incluent qu'à la marge la critique littéraire, elles sont en revanche foisonnantes et témoignent d'une fascination continue pour le faux et ses problématiques, ainsi que d'un réel souci de coopération et de diversité dans les approches et les méthodes d'analyse. L'étude du faux est un chantier de la recherche scientifique au succès durable et qui semble avoir permis de véritables innovations théoriques et pratiques, comme en témoignent les multiples expositions qui lui sont consacrées.

Sur le plan philosophique, les théories de Baudrillard sur le simulacre[91], de Deleuze sur les puissances du faux (nous nous sommes notamment beaucoup appuyée sur sa série de cours de 1983-1984 intitulée « Vérité et temps : le faussaire »), de Derrida sur la notion d'hantologie et de Foucault sur l'hétérotopie[92] ont été absolument cruciales dans l'élaboration de notre réflexion ; de même que nous avons largement eu recours à la distinction proposée par Barbara Cassin entre *plasma* et *pseudo*[93], et que nous avons mis à profit la théorie de la trace, de l'enregistrement, et du rapport au réel qu'ils définissent dans la notion défendue par Ferraris de « documentalité[94] ». Et, bien sûr, *La Société du Spectacle* de Debord nous a permis de penser une continuité entre la critique du Spectacle, celle du simulacre baudrillardien et l'angoisse contemporaine de post-vérité. Nous ajouterons également, outre celle de M. Revault d'Allonnes, des mises au point sur le rôle du faux dans la contemporanéité, par exemple l'ouvrage collectif *Passeports pour le vrai/le faux*[a] ; ou des réflexions générales sur le rapport à l'original, comme *Présence des œuvres perdues*[b] de Judith Schlanger.

Les apports des recherches en histoire et en histoire de l'art ont également été fondamentaux pour nous. *Art Forgery, The History of a Modern Obsession* de Thierry Lenain est bien sûr une référence constante de notre travail, tant sur le plan de la conceptualisation du faux et de la falsification que sur celui de son histoire et de son traitement socio-culturel. De la

[a] Françoise Reumaux (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé, 2005.
[b] Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010.

même manière, les travaux de Charlotte Guichard sur l'authenticité et d'Anna Tummers sur le *connoisseurship*, de même que les notions de « *post-connoisseurship* » et de « *Rembrandtness* » proposées par Gary Schwartz[95], nous ont permis de penser une dimension heuristique du faux et de la falsification indépendamment de la question de l'originalité de l'œuvre. On citera également les catalogues de quelques grandes expositions marquantes sur la question[96], qui, en plus de présenter un panorama mouvant tant des connaissances sur les faux que de nos manières de les appréhender, dégagent le plus souvent efficacement le rôle qui leur est conféré, en fonction des époques, des champs disciplinaires et des institutions, dans la réflexion historique et scientifique. La popularité du sujet dans ces disciplines, depuis les travaux pionniers d'Otto Kurz et de Max Friedländer[97], est attestée par les nombreux colloques et séminaires qui lui sont consacrés, et sont autant d'occasion d'éprouver les méthodes du *connoisseurship*, de l'attribution et de l'analyse en laboratoire par leur confrontation à d'autres approches interdisciplinaires[98] – il faut souligner la fécondité des travaux en histoire et en histoire de l'art sur ce point, qui permettent une approche diversifiée et complexe du faux, et la production de synthèses très utiles sur le plan théorique[99]. Sur le plan des rapports entre récit de faux et enquête historique, nous avons bien sûr largement mobilisé le paradigme indiciaire de C. Ginzburg, ainsi que ses travaux sur le faux[100] ; et le manifeste de d'I. Jablonka[101] nous a fourni des pistes stimulantes pour penser le récit de faux comme « épistémologie dans une écriture ».

De même, nous avons pu exploiter un matériau sociologique abondant : les travaux de Boltanski sur l'enquête et les complots[102] jouent un rôle majeur dans notre appréhension du faux comme récit, tandis que l'enquête de Bernard Lahire sur le rôle de la magie et du sacré dans notre appréhension de l'œuvre d'art[103] a considérablement nourri tout le second mouvement de ce travail. Les travaux de référence sur l'authenticité et l'expertise abondent, à commencer par ceux de Raymonde Moulin, Nathalie Heinich, ou Christan Bessy et Francis Chateauraynaud[104]. Sur le plan juridique enfin, les enregistrements, disponibles en ligne, du colloque « Le faux en art » qui s'est tenu le 17 novembre 2017 à la Cour de Cassation nous ont été d'une grande aide pour comprendre ce que le droit dit du faux, de même que les travaux précis et efficaces de Laurent Pfister sur la question. Les ouvrages du journaliste spécialiste du marché de l'art Vincent Noce ont également pu apporter d'utiles éclaircissements[105].

On le voit, on ne peut concevoir le faux sans une approche résolument transdisciplinaire, au croisement des méthodes et des outils proposés par les différents champs dans lesquels il se manifeste et qui ont à traiter de la partition entre la copie et l'original, l'authentique et l'inauthentique, le faux et le vrai. Du reste, une telle pratique interdisciplinaire s'inscrit dans le

droit fil des travaux récents sur la théorie de la fiction, qui pensent les frontières et les définitions de la fiction non seulement dans la diversité des usages sociaux de celle-ci, mais à travers une pluralité d'approches qui permettent de ne pas s'en tenir aux acquis de la narratologie classique. Dès lors, nous reconnaissons ici notre dette envers les écrits de Raphaël Baroni, Jean-Marie Schaeffer, Olivier Caïra et Françoise Lavocat[106], dont la pensée a été cruciale pour nous permettre de théoriser la différence entre faux et fiction, et dans le sillage desquels cette thèse s'inscrit. Si nous nous en tenons aux domaines des sciences humaines et n'allons pas, pour notre part, braconner sur les terres des sciences cognitives, nous reconnaissons qu'une pensée de la fiction contemporaine, de ses visées et de ses pouvoirs, ne peut que s'élaborer dans un dialogue avec d'autres disciplines qui tâchent, elle aussi, d'interroger le rapport entre réel et représentation à l'ère de la crainte de la confusion entre la carte et le territoire[107].

Cette variété d'approches et d'outils méthodologiques nous a été nécessaire pour penser l'unité du faux à travers la diversité de ses incarnations, et pour rendre compte de la cohérence de l'objet théorique qu'il constitue derrière la pluralité de ses représentations fictionnelles. Et ce d'autant plus que les auteurs et autrices de notre corpus sont aussi des lecteurs et lectrices de travaux de sciences humaines dont ils s'inspirent et qu'ils critiquent : Fanny Taillandier discute ainsi expressément des théories de Baudrillard dans les deux romans que nous citons d'elle ; la satire du marché de l'art présente dans nombre d'ouvrages de notre corpus est tributaire d'une part des travaux de sociologie sur l'expertise et l'attribution, d'autre part des connaissances en histoire de l'art que les écrivains viennent solliciter des chercheurs pour mieux les questionner et les transmettre[108] ; sans parler de la maîtrise de l'historiographie, y compris sur la question du faux en histoire, dont font preuve des auteurs comme Sciascia, Eco, Attanasio ou Monaldi et Sorti. La dimension épistémologique des fictions qui nous occupent ne tient pas uniquement à la forte réflexivité de leurs enquêtes, mais également à leur tendance à se positionner en regard des discours de savoir pour proposer d'autres modèles de véridicité.

Enfin, comme on a commencé à le montrer dans la présentation de notre corpus, malgré l'influence des concepts et des théories anglo-saxonnes sur l'appréhension des rapports entre faux, fiction et narration, à travers des idées telles que le *storytelling*, le partage de la bibliothèque entre *fiction* et *non-fiction*, l'extension de la définition de la notion de *narrative*, et l'omniprésence du *fake*, on ne peut rendre compte des tendances définitoires de la fiction européenne contemporaine dans son rapport au vrai et au réel sans prendre en considération des contextes spécifiques de réception et de développement de notions aussi fondamentales que le postmoderne ou le *pensiero debole*. Et, inversement, il est nécessaire de penser une spécificité européenne de la littérature contemporaine, qui la distingue, même lorsqu'elle est de langue

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

anglaise, des autres, à commencer par une littérature nord-américaine qui réinvestit largement la question des rapports entre faux et fiction sous l'angle de celle, plus large, des rapports entre faux et narration, à l'aune notamment de la prévalence des théories du complots et aux craintes du storytelling pour lesquels les États-Unis contemporains semblent constituer un laboratoire privilégié. C'est pourquoi une approche comparatiste de la question, dans la limite de nos compétences linguistiques, nous semble primordiale pour aborder un sujet qu'on ne saurait enfermer dans un contexte national étroit, geste qui serait dépourvu de sens à l'ère de la mondialisation de l'angoisse de post-vérité, mais qu'on ne saurait non plus traiter comme une tendance globale, univoque et monolithique de la littérature contemporaine en général. C'est donc bien une approche générale *et* comparée de la fiction que nous entendons développer dans cette thèse.

Trois gestes et un plan : penser, montrer, narrer

Notre réflexion se décline selon trois gestes, qui rejouent les trois défis lancés par le faux à la fiction contemporaine que nous évoquions précédemment, et dont étudierons successivement comment elle les relève : penser le faux, montrer le faux et narrer le faux. Les deux derniers défis correspondent, on le voit, aux deux approches possibles du faux, l'approche ontologique – comment *montrer*, faire *paraître*, ce qui n'est que de l'ordre de l'*eidolon*, du *phantasma* ? – et l'approche pragmatique – comment faire récit de ce qui est déjà un récit ? *Penser* le faux, alors, c'est tenter de tenir ensemble, malgré tout, et surtout malgré leurs contradictions et les paradoxes que leur rapprochement engendre, ces deux approches, faute de quoi on ne peut que tomber dans le relativisme d'une part, ou l'essentialisme de l'autre. La succession de ces mouvements s'opère également selon les visées et les pratiques méthodologiques qui leur sont propres. Le premier est avant tout d'ordre définitionnel et descriptif, en tant qu'il nous permettra de cerner précisément ces deux objets fuyants au centre de notre réflexion, le faux et le faussaire. Le second se concentrera sur l'étude des procédés précis qui permettent au faux d'apparaître et d'inapparaître, et sur la tension entre ontologie et hantologie qui se joue dans les processus de mise en scène et de mise en espace du faux. Enfin, le troisième mouvement ressortit davantage à des enjeux de théorie de la fiction et de narratologie : il s'agira de montrer en quoi les récits de faux comme récits indiciaires et fiduciaires construisent des pactes de lecture spécifiques qui impliquent une redéfinition des visées et des pouvoirs éthiques et épistémiques de la fiction contemporaine.

Chacun de ces mouvements se compose de deux parties qui se complètent et se reflètent. Dans le premier, il s'agira de tenter des définitions, sinon universelles et définitives, du moins opérantes, de notre objet, d'essayer de répondre sérieusement à ces deux questions aporétiques, « qu'est-ce qu'un faux ? » et « qu'est-ce qu'un faussaire ? ». Ou, plus exactement, et dans la perspective d'analyse littéraire qui est la nôtre, « qu'est-ce qu'un faux tel que la fiction le représente comme son autre ? », et « qu'est-ce que le faussaire comme personnage ? » Dans la première partie, le chapitre 1 revient sur le partage entre hypothèse ontologique et hypothèse pragmatique pour replacer le faux dans les réseaux notionnels qui lui sont connexes et en définir la spécificité. À partir des travaux de Baudrillard et Deleuze, on se propose de repenser le faux par opposition avec les notions d'authenticité, de vérité et d'originalité ; mais aussi par opposition à l'imposture, au simulacre ou à la mystification. Ce jeu de partitions *a priori* présentant des limites certaines, en raison de la labilité des concepts mobilisés, le chapitre 2 entreprend de décaler la perspective et tente, en reformulant la question de N. Goodman « Quand y a-t-il art ? », de déterminer *quand il y a faux*. On y pense, d'une part, le faux au miroir de la véridicité et de la fiction, non dans un système d'opposition binaire, mais pour tracer les frontières de domaines distincts ; et, d'autre part, on tente de le replacer dans des historicités plurielles qui rendent compte d'une évolution de la notion, à défaut d'en fournir une définition valable une fois pour toutes. Ceci nous permettra d'éviter d'employer la notion de « faux » de manière métaphorique ou fuyante, et surtout permettra d'en faire un objet et un outil théorique à part entière, que nous pensons heuristique pour affronter les enjeux cruciaux de la fiction contemporaine. Dans la seconde partie, on s'interroge sur la possibilité de faire du faussaire un personnage spécifique, au croisement des notions de type, de figure et de personne, et dont la présence à l'intérieur d'un récit définirait des enjeux narratifs propres à fonder, sinon un genre à part entière, du moins un ensemble cohérent de fictions caractérisées par des problèmes éthiques et épistémiques communs. Le chapitre 3 confronte le faussaire comme personnage romanesque typique aux archétypes culturels et sociaux que reflètent les fictions romanesques d'une part, et aux impensés sexistes et conservateurs qui sous-tendent ses incarnations fictionnelles comme sociales de l'autre. Le chapitre 4, quant à lui, se demande si on peut parler spécifiquement de « récits de faussaires », en mettant en regard les romans qui les mettent en scène et les autobiographies de faussaires réels, qui forment un véritable sous-genre littéraire, avec ses codes et ses *topoi*, et d'autre part en dégageant les modèles romanesques qui sous-tendent le choix d'une narration en première ou en troisième personne, qui détermine des attitudes narratoriales et lectorales spécifiques à l'égard du narrateur ou du personnage faussaire.

Une fois le faux construit comme objet théorique spécifique, et le faussaire défini comme protagoniste susceptible d'entraîner des choix narratifs et scripturaux identifiables, il nous faudra revenir, d'une part, sur l'usage fictionnel de cet objet (« montrer le faux ») ; et, d'autre part, sur le type de récits que constituent les fictions de faussaires (« narrer le faux »). Dans le deuxième moment de cette thèse, il s'agira d'explorer les limites de l'hypothèse ontologique en s'intéressant à l'apparence et à l'inapparaître du faux, à la manière dont la fiction le *met en scène* en l'*escamotant*, et aux contrats de lectures spécifiques qui dérivent de l'approche hantologique du faux que les fictions de notre corpus opposent à une ontologie figée. La partie III de ce travail s'intéresse avant tout aux *scènes* sur lesquelles le faux est montré ou occulté : le chapitre 5 détaille les procédés par lequel on décrit ou on fait allusion au faux et les pièges herméneutiques qui en découlent ; tandis que le chapitre 6 revient sur les lieux et les espaces (textuels, virtuels, fictionnels, réels) de son (in)apparition : pourquoi et dans quelles conditions peut-on parler d'espaces (du) faux ? On y montre que ce sont dans ces espaces que se définissent les outils clé de l'appréhension du faux que sont la syllepse et la métalepse, qui en conditionnent un bon ou un mauvais usage. Quant à la partie IV, elle se fonde sur la notion d'hantologie empruntée à Derrida pour questionner la conception du faux comme *eidolon* et *phantasma* : le chapitre 7, revenant sur le modèle de la relique à partir duquel s'est fondé la partition entre authentique et inauthentique en Occident, analyse le départ entre corps sacrés et corps perdus qu'orchestre le faux pour maintenir le deuil de l'auteur et de l'original, instaurer une présence de l'absence qui autorise ou le prolongement mélancolique de l'œuvre perdue, ou la prolifération ludique de la copie. Quant au chapitre 8, il revient sur les pathologies que ce deuil mélancolique du faux entraîne pour ceux qui l'approchent, en montrant que les poétiques de la hantise propres au faux génèrent des modèles de mauvaise lecture et de mauvaise écriture autour des trois conséquences néfastes de la mélancolie que sont le sadisme ou le masochisme, le narcissisme et la paranoïa.

Ce tout dernier point, impliquant une dérive maladive de l'enquête portant sur cet objet énigmatique et déroutant qu'est le faux, nous permet dès lors d'interroger la manière dont il est *narré*, en démontrant d'une part que les fictions de faux comme fictions de l'enquête sont avant tout des fictions épistémologiques, et d'autre part que cette ambition épistémologique est le fondement d'une redéfinition des visées éthiques de la fiction contemporaine. Ainsi, la partie V revient sur la manière dont les récits de notre corpus substituent au paradigme indiciaire comme instrument véridictif un paradigme fiduciaire qui engage la responsabilité du lecteur dans l'interprétation du texte. Le chapitre 9 analyse les conséquences épistémiques et pragmatiques du déraillement systématique du paradigme indiciaire dans de tels récits, qui nécessite la mise

en place de *limites de l'interprétation*. Dès lors, comme on le verra dans le chapitre 10, les fictions de l'enquête et de l'énigme que sont les fictions de faux redéfinissent les pouvoirs et les visées de la fiction au prisme de modèles inquisitoriaux contestés et dépassés, sans pour autant en rester à une aporie de l'enquête : la falsification, au contraire, y est heuristique, en tant qu'elle se présente comme une « réponse sophistiquée » aux crises contemporaines du rapport au réel et à la réalité. Enfin, la dernière partie se présente comme un bilan théorique de la présente recherche, en déterminant les apports de l'étude des fictions de faux à la défense d'une valeur éthique, sociale, culturelle *sui generis* de la fiction contemporaine. Le chapitre 11 confronte les fictions de faux aux « littératures du réel » ou « littératures d'investigation » pour montrer en quoi la lecture de notre corpus permet de mieux percevoir les impasses des dispositifs véridictifs qui les sous-tendent : on ne distinguera pas la fiction du faux, du mensonge et du simulacre, on ne luttera pas contre l'angoisse de la post-vérité en se contentant d'un « retour au réel » qui ne serait qu'un retour au factuel. Le chapitre 12 se propose de conclure le raisonnement en montrant en quoi les récits de faux proposent, en regard des littératures du réel, des revalorisations paradoxales de la fiction qui en passent par l'offre d'un *crédit* renouvelé, à condition qu'il soit prêté, négocié, et inquiet, à la feintise ludique partagée comme *pharmakon*, remède aux « narrations toxiques » et autres manipulations. Nous y défendons, dans le sillage de Calvino et de Deleuze, une conception cristalline de la fiction, à même de nous permettre de *feindre* de croire seulement (et c'est déjà crucial) aux balivernes, pour mieux nous en émanciper, ou, au contraire, de manière pleinement consciente, critique et distanciée, en jouir.

– *PENSER LE FAUX* –

PARTIE I. LE FAUX COMME OBJET THEORIQUE.

« Je méprise la contrefaçon.
Je hais le faux en industrie comme en art.
Le mot faux est détestable.
Je déteste les faux amis[a]*. » Alain-Dominique Perrin, président de Cartier International*

[a] Marie-Claude Beaud, *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 4.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

CHAPITRE 1

RESEAUX NOTIONNELS DE LA FAUSSETE

« […] on ne pourra guère traiter des discours ou des opinions fausses, des simulacres, des apparences, des imitations et des fantômes, ou bien des arts qui s'en occupent, sans tomber dans le ridicule par la nécessité de se contredire soi-même[a]. » Platon

Si l'on admet que le faux se définit de deux façons possibles, soit dans une perspective ontologique ou discursive, soit, pragmatiquement, comme résultat d'une action, celle d'un faussaire, ou d'un double jugement, celui d'un Prétendant et d'un Juge, il faut dès lors tenter de poser une spécificité du faux, dans le premier cas, par opposition aux notions de virtuel, de réel, de réalité, de vérité, de vraisemblance, d'illusion, de trompe-l'œil ; dans le second, par différenciation d'avec la mystification, le plagiat, le mensonge, le simulacre, ou l'imposture. Deux modèles analogiques s'imposent alors pour penser le faux, selon l'approche choisie. Celui de l'image et plus largement de la représentation[1] du réel, pour la première : le faux et son ontologie déficiente sont rapprochés des modèles décriés de l'*eidolon*, de l'*imago* et du *phantasma*. Pour la seconde, celui de la fiction comme feintise, récit séduisant et par là dangereux. Tout l'enjeu des récits de faussaire sera alors de jouer des contradictions et des superpositions de ces deux approches, de confondre ou de confronter les notions de représentation, de trompe-l'œil, de miroir, de fantôme d'une part ; de fiction et de narration de l'autre. Car le faux oblige à repenser simultanément la dimension épistémique et ontologique de l'image au sens de reproduction, de production ou de réitération ; et la nature épistémique et éthique de la narration d'une part, de la fiction de l'autre. D'un côté, la question des rapports complexes de l'original, de la copie, de la copie sans original ; de l'autre, celui de la narration comme enquête et de la fiction comme discours de savoir.

I. Plans ontologique et discursif : l'image. Pouvoirs de la réversion

« Peut-on dégager un espace sémantique spécifique pour le faux ? Doit-on seulement s'en soucier ? Le faux peut-il être défini sans un recours paralysant à des termes comme réel, vrai, ou authentique[b] ? » Nick Groom

[a] Platon, *Le Sophiste*, traduit par Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier, 1837, vol.XI, paragr. 241e.
[b] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 55.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

Pour penser le faux selon un parti-pris ontologique, il faut donc l'articuler à ce à quoi il s'oppose, la vérité, l'authenticité et la réalité ; et il faut surtout l'envisager en regard du modèle qui en conditionne la critique dans le monde occidental : celui de l'image, et de son rapport à la représentation et à la connaissance. Tant la perspective ontologique que l'analogie avec l'image présentent, cependant, des limites heuristiques qu'il faudra dégager pour montrer en quoi l'hypothèse ontologique, si elle ne se laisse pas facilement abandonner, ne peut cependant constituer seule une manière efficace d'envisager le faux.

1. Faux et authenticité : épiphanies et crimes parfaits

> *« L'authenticité est l'inébranlable perversion de notre époque. On s'y livre comme à un vice, on l'adore comme un fétiche, on l'adopte comme une vertu. Elle est aussi envahissante, vorace et exigeante qu'une divinité : c'est l'assureur de l'histoire et de la culture, le garant de la légitimité sociale et de l'intégrité personnelle ; c'est le théoricien de la vérité. Tout ce qu'elle touche se change en or – ou, du moins, se patine d'un mince éclat doré – et, en ce sens, c'est le signe du génie, la main de Midas, l'apothéose du capitalisme*[a]*. » Nick Groom*

Envisager le faux purement et simplement comme « inauthentique » pose en effet trois problèmes majeurs, liés à la notion d'authenticité elle-même : cela revient, d'une part, à poser l'authenticité comme critère d'évaluation universellement valable, quel que soit l'objet considéré[2] ; d'autre part, à considérer que la notion d'authenticité demeure cohérente et pertinente partout et en tout temps ; enfin, que l'authenticité d'un objet en garantit nécessairement la valeur. Or, tous ces présupposés sont contestables. M. Pastoureau souligne que l'authenticité telle qu'elle est comprise dans les milieux archéologiques et de la conservation semble être un concept anachronique, à double titre : parce que son apparition est extrêmement tardive, et ne saurait donc rendre compte des conditions de production, d'échange et de réception des objets produits pendant l'Antiquité par exemple ; surtout, parce que son usage va à contre-courant des pratiques scientifiques récentes :

> Ces méthodes feront sans doute sourire les savants des siècles à venir mais, pour l'heure présente, les conclusions du laboratoire ont valeur de preuves et autorisent des certitudes. […] [E]n archéologie et en muséologie, le culte de la « scientificité » atteint son apogée dans les années soixante-dix et quatre-vingts, au moment même où en histoire se développent puis s'imposent l'anthropologie historique, l'histoire de la sensibilité, celle de la culture, des mentalités, des comportements, bref une forme d'histoire qui doute, qui remet en cause nos acquis, qui conteste les notions

[a] *Ibid*., p. 293.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

> de création et de production artistique, qui souligne l'artifice de nos découpages chronologiques et de la fragilité de nos classifications typologiques ; une forme d'histoire qui renonce à distribuer des étiquettes (vrai, faux, beau, laid, important, insignifiant, etc.), […], parce qu'elle sait que tout témoignage est indirect et polysémique, que tout objet est composite, que tout monument est fait et refait de strates superposées, chacune – y compris la plus récente – constituant un document d'histoire à part entière[a].

On reconnaîtra bien sûr dans une telle affirmation l'héritage des théories académiques postmodernes de l'histoire, et notamment des propositions d'Hayden White[3]. Elles ont été assez fortement nuancées depuis mais le constat demeure d'un étrange engouement pour un concept qui semble résister d'une part à la « mort de l'auteur » et ses conséquences[4] ; et de l'autre aux évolutions épistémologiques récentes en histoire. Pour Pastoureau, il semblerait que l'authenticité ne soit pas un concept opérant, parce qu'il serait intrinsèquement axiologique et réducteur, imposant des étiquetages artificiels (dans une triple optique d'attribution, de classification et de hiérarchisation) et des découpages rigides. A l'opposé d'une « histoire qui doute » et de l'investigation infinie, l'usage de l'authenticité dans une perspective scientifique mobilise des modèles d'enquêtes conclusifs, et aboutit à la production de résultats certains qui valent comme justifications pour des partages entre vrai et faux, authentique et faux, sacré et profane, qui sont autant de systèmes de répartition de pouvoir. Il semblerait même que, paradoxalement, la « parfaite authenticité » d'un objet ne puisse que le rendre inauthentique : « Tout document archéologique, le plus modeste comme le plus spectaculaire, s'inscrit dans le temps, de ce fait, il ne peut qu'être copié, imité, remanié, trahi, mutilé. C'est là la preuve qu'il continue de vivre. Un objet qui ne suscite aucune copie, qui ne subit aucune transformation, qui n'engendre aucune falsification est un objet mort[b]. »

D'autre part, « l'authenticité » a, elle aussi, une histoire et des usages fluctuants[5], et fait l'objet d'une faible théorisation, comme le constatait N. Heinich en 2009 : « Il n'existe guère à ce jour de théorie sociologique ou anthropologique de l'authenticité : cette notion semble aussi largement présente dans notre vie qu'elle l'est peu dans les sciences de l'homme[c] » ; sans doute, suggérait-elle, en raison d'enjeux normatifs, notamment liés à la difficulté d'établir une théorie « qui ne soit pas susceptible d'être perçue *a priori* comme une défense ("essentialiste") de l'authenticité ni comme une critique ("constructiviste") de l'illusion d'authenticité[d]. » On retrouve logiquement pour l'authenticité le problème qu'on avait déjà souligné pour une théorie

[a] M. Pastoureau, « Le faux n'existe plus », art cit, p. 17.
[b] *Ibid.*
[c] N. Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité », art cit, p. 54.
[d] *Ibid.*

du faux. Plus qu'à une défense de l'authenticité comme concept opérant, ou même plus qu'à une critique comme notion inopérante, il faudrait donc se livrer à une étude des usages et des applications de l'authenticité comme jugement et comme évaluation, notamment dans les domaines de « l'art, la magie et la religion [qui en] sont, dans les sociétés occidentales, un lieu d'application privilégié[a]. »

L'affirmation d'Eco selon laquelle aucun objet n'est faux en soi ne va pourtant pas sans contestations, *a fortiori* dans le champ de l'histoire de l'art. Pour certains historiens d'art comme Zeri par exemple, l'identification d'un faux comme tel lie en effet inextricablement les deux plans ontologique et discursif : le faux serait faux à la fois par *nature*, par opposition à l'œuvre authentique (il n'est pas le fruit des œuvres d'un créateur légitime) et par *effet de discours* (il est l'objet d'une attribution trompeuse). Ainsi, pour ce qui est des faux artistiques, les historiens de l'art ont-ils soin de distinguer entre les « attributions erronées[b] » et le faux : « le faux, le véritable faux est l'objet qui est créé pour tromper[c]. » Tout discours faux ne crée pas *de facto* un faux ; parallèlement, toute altération ne falsifie pas un objet. Zeri évoque ainsi le cas d'un tableau du Maître de la Miséricorde qui a été retouché cent ans après sa production : même s'il y a erreur stylistique, la qualification de faux ne fait pas sens[d], de même que dans le cas de repeints ou de remplacements anciens. Inversement, le faux n'est jamais le pur produit d'un discours. Il est tentant d'affirmer que le faux n'existe que d'être dénoncé comme tel, et de définir l'authentique comme ce qui fait l'objet d'un consensus scientifique positif, et le faux d'un consensus scientifique négatif ; ou, à tout le moins, comme ce qui a été authentifié ou rejeté par les experts possédant la position d'autorité la plus éminente, prestigieuse ou puissante. Mais il semble que cela soit insuffisant : ainsi Zeri rappelle-t-il lui-même le cas de la Vierge de Sivignano : « Le faux, soutenu par trois expertises, n'a pas été détruit et régulièrement il refait surface. C'est déjà la troisième fois que je le vois revenir. C'est ce que j'appelle une comète[e] », alors même que l'original se trouve au musée de L'Aquila. Qu'en conclure ? Que le faux est faux en soi, indépendamment du dissensus des experts, qu'il n'est ni vrai ni faux tant que la dispute n'aura pas été tranchée ?

Dans l'option ontologique, pour être faux, un objet doit donc obéir à une série de contraintes : dépendre d'une intentionnalité spécifique, celle de tromper ; conséquemment, être l'objet d'un discours qui vise à produire des attributions égarantes et à proposer une histoire de

[a] *Ibid.*, p. 55.
[b] Voir aussi F. Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, *op. cit.*, p. 101-102.
[c] *Ibid.*, p. 94.
[d] *Ibid.*, p. 107.
[e] *Ibid.*, p. 118.

production différente de la sienne propre ; être le résultat d'une filiation illégitime. Paradoxe, donc : à la fois, un faux ne peut exister seul, il a toujours besoin d'être produit (par un destinateur) et perçu (par un destinataire) comme tel, il est donc tributaire dans sa qualification même des conditions de sa production et de sa réception[6] ; et dans le même temps, il peut faire l'objet d'une révélation visuelle qui le découvre comme faux en raison de caractéristiques *intrinsèques* : style anachronique, absence de la *manière* comme indice de la *main* de l'artiste auquel il est attribué, etc. ; la révélation dévaluant ontologiquement le faux.

Le « faux » au sens de « faux artistique » tend en effet à être perçu, par certains historiens de l'art, dans un prisme platonicien, comme une illusion voilant à la fois la réalité et la vérité. Ainsi, du travail d'attribution et d'authentification de F. Zeri, M. Bona Castellotti dit-il qu'il lui apportait la « satisfaction de quelqu'un qui a réussi à *voir derrière les apparences*[a]. » Le faux est répréhensible, en ce sens, avant tout parce qu'il empêche l'accès à l'être. Le remède en est alors, logiquement, une éducation au regard, qui fait de l'historien un « œil » à la compétence exclusive. Corrélativement, une telle conception du faux exclut toute possibilité d'existence d'un faux « parfait », indétectable : essentiellement fruit du travail de son créateur dont il porte l'empreinte, le faux ne peut se confondre avec l'œuvre authentique, dont il ne partage ni la filiation ni le contact privilégié avec un auteur légitime. Par conséquent, il est une mine d'indices signalant sa nature ontologiquement inférieur[b].

Produit d'un certain *Zeitgeist* dont il ne peut s'affranchir, le faux ne saurait ainsi que témoigner de lui-même, de son temps et des appréhensions de l'histoire et de l'art propres à son époque[c] ; « aucun faussaire ne réussit jamais à s'immiscer dans la sensibilité ancienne. Car le passé est mort pour toujours[d]. » Le succès des faussaires tient au contraire, selon Zeri, à leurs ajouts de traits typiques de la sensibilité contemporaine : c'est alors qu'ils touchent les spectateurs du faux[e]. Inversement, moins le faussaire s'accorde d'inventivité, plus il est dangereux : « Et [les faux] les plus redoutables sont ceux où le faussaire prend pour modèle un tableau peu connu et le recopie exactement[f]. » Significativement, Zeri semble souscrire à l'hypothèse de la possibilité d'un faux parfait dans le seul cas d'une copie reproduisant exactement un original méconnu, tel ce faux tableau ombrien du XIVe siècle :

> Ce faux est pratiquement l'égal de l'original. En pareil cas, l'œil du connaisseur et confronté à des problèmes qui peuvent être insolubles, si on ne connaît pas le modèle.

---

[a] M. Bona Castellotti, « Introduction », art cit, p. 9. Nous soulignons.
[b] *Ibid.*, p. 9-10.
[c] *Ibid.*, p. 10.
[d] F. Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, *op. cit.*, p. 106.
[e] *Ibid.*, p. 114.
[f] *Ibid.*

> […] Il y a des cas diaboliques. Je me suis très souvent trouvé face à des situations que je trouve encore suspectes, sans parvenir à me décider. Un faux sur du bois repris d'un tableau ancien est vraiment redoutable. Ce sont en fait les plus redoutables. Ce sont les copies modernes parfaites[a].

On frôle la catastrophe ontologique[7] : le faux semble « pratiquement » pouvoir se confondre avec l'original, menaçant d'impertinence l'ensemble du système d'attribution qui repose sur le postulat d'une différence essentielle entre le faux et l'authentique. L'authentique est sauvé par la comparaison ; mais comment accorder encore de fondement à la distinction entre les deux si la question de l'authenticité posée par l'œuvre « peut être insoluble », si la copie est « parfaite » ? Ironiquement, le caractère *dia*bolique du faux tient à ce qu'il ne permet plus de séparation, de distinction efficace d'avec l'authentique : c'est l'angoisse de la confusion qu'il génère qui le rend, littéralement, « redoutable ».

C'est cette même angoisse qui explique qu'à la fulgurance de l'épiphanie doive parfois se substituer le processus d'une enquête, lorsque le faussaire n'a pas choisi de réaliser une « copie parfaite » mais un « véritable faux ». Non pas la reproduction d'un obscur original, toujours dangereuse parce que se prêtant à la comparaison[8], mais l'*invention* d'une œuvre inédite, par assemblage de traits caractéristiques de l'œuvre de l'artiste imité, à la manière d'un Zeuxis composant son idéal féminin comme une mosaïque d'idiosyncrasies[9] : « Le véritable faux est toujours inventé en s'appuyant sur des modèles anciens. Mais malgré l'effort de récréer l'œuvre d'art du passé, il demeure toujours une *trace* du présent[b]. » Cette trace à détecter justifie la conception de l'attribution comme un mécanisme obéissant à un paradigme indiciaire, soit qu'on cherche sur la toile l'empreinte du geste de l'auteur authentique, perdu, soit qu'on y décèle les signes anachroniques d'un esprit contemporain.

L'existence du faux, sa possibilité, engendre ainsi deux phénomènes liés : un processus de distinction des experts capable de percevoir la réalité et la vérité *derrière* la surface du faux, par lequel ils se différencient des profanes ; et l'élaboration d'enquêtes comme autant d'agencement d'indices permettant d'aboutir au *vrai* récit de production de l'œuvre, à une attribution *correcte*, et donc à une évaluation *juste* (sur les plans esthétique et, évidemment, financier) de l'œuvre. Le premier processus accomplit ainsi une double partition, entre l'authentique, le tableau-relique, sacralisé et manifestant sa propre vérité à travers un phénomène d'*épiphanie* (où l'apparition du tableau vaut comme révélation de sa valeur, dans une expérience intime et sensible permise par l'entraînement du regard, et non l'élaboration

[a] *Ibid.*, p. 114-115.
[b] *Ibid.*, p. 120. Nous soulignons.

d'un discours scientifique de la preuve, et dont la temporalité est celle de la fulgurance[10]), et le faux, le tableau-témoignage, manifestant la vérité de son temps, d'une part ; entre les dépositaires de la vérité du tableau, et les spectateurs floués, souvent traités avec condescendance[11], d'autre part. Cette sacralisation des experts au contact du faux[12] explique les réticences toujours d'actualité d'une partie des historiens de l'art devant les progrès des techniques d'analyse en laboratoire : « Celui qui voudrait identifier un faux en s'appuyant sur les seuls examens chimiques irait au-devant de graves déconvenues, car "ce qui compte c'est l'œil du connaisseur[a]". » On le comprend aisément : l'analyse matérielle du tableau litigieux est un geste radicalement différent du dévoilement épiphanique de l'essence de l'œuvre à travers sa *reconnaissance*. Celle-ci est en outre susceptible de dévoiler que cette reconnaissance, ce savoir-voir, est aussi (et peut-être seulement) un jugement de goût, c'est-à-dire une manière de distinguer socialement entre ceux autorisés à voir et les autres :

> Dans la critique d'art, l'authenticité devient le synonyme du goût – un test de bon goût qui ne peut faire l'objet d'aucune démonstration empirique mais est représenté comme une qualité intrinsèque, reconnu comme une poignée de main secrète parmi les *cognoscenti* qui paradent énigmatiquement comme des Illuminati. Un tel *connoisseurship* est l'aveu éhonté que les jugements les plus fiables se font rapidement et intuitivement – c'est-à-dire superficiellement et sentimentalement[b].

Elle tend également à rappeler, comme le fait également B. Lahire, qu'« il existe des conditions collectives et historiques de production d'une émotion de nature esthétique face à un tableau[c] », car « l'histoire de la constitution d'un domaine artistique relativement autonome est, indissociablement, l'histoire de la *séparation-sacralisation de l'art*, c'est-à-dire l'histoire de l'art comme domaine séparé du reste du monde, s'inscrivant dans un rapport social sacré/profane, sous-tendu par un rapport de domination[d]. »

Il ne faut pas, non plus, négliger la dimension discursive du jugement d'authenticité : fruit d'un rapport de force, c'est aussi un acte de parole, performatif, et à ce titre codifié[13]. Or, le langage de l'authenticité est très loin, d'une part, d'être transparent à l'objet auquel il réfère et qu'il cherche à identifier et qualifier ; et très loin, d'autre part, de fonctionner avec une méthodologie et une rigueur scientifiques. En outre, la forme même d'un jugement d'authenticité varie selon l'énonciateur qui le formule : le modèle épiphanique de l'attribution aboutit à une forme affirmative du jugement (« Ceci est un Magritte ») ; tandis que l'expertise en laboratoire ne débouche le plus souvent que sur des jugements négatifs[14]. C'est donc tout le

[a] M. Bona Castellotti, « Introduction », art cit, p. 12-13.
[b] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 293.
[c] B. Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*, p. 211.
[d] *Ibid.*, p. 210.

paradoxe du jugement d'authenticité : il se présente comme un constatif alors qu'il est un performatif, il crée l'authenticité de l'objet qu'il authentifie dès lors qu'il s'énonce, à condition de respecter des conditions d'énonciation précises (locuteur légitime, destinataire reconnaissant la légitimité du locuteur, codification du message, cadre adéquat de l'énonciation[15]). C'est évidemment cet écart que mettent à profit les faussaires : si toute authenticité est produite dans et par un énoncé performatif, il suffit, pour créer un objet authentique et légitimer un faux, d'imiter efficacement les conditions légitimes d'énonciation du jugement d'authenticité[16], ou de créer les conditions nécessaires pour que ce jugement soit prononcé, indépendamment de toute provenance, ou nature, de l'objet authentifié.

Pourtant, le jugement d'authenticité, dès lors qu'il produit des étiquettes susceptibles de s'appliquer à un objet donné, change radicalement la manière dont celui-ci est perçu économiquement et culturellement : pouvoir performatif de cette alchimie du langage, qui peut faire d'un faux un objet authentique et inversement ; qui peut aussi, à la manière du chat de Schrödinger, maintenir l'objet dans un état intermédiaire, à la fois vrai et faux, selon qui fait usage des étiquettes :

> Ainsi, l'écart subtil entre les désignations « œuvre de X » et « œuvre attribuée à X » peut faire vaciller l'objet du vrai certifié au faux potentiel. De même, quand on considère les deux expressions « atelier de X » (signifiant qu'il s'agit d'une composition du maître exécutée par ses élèves sous sa direction) et « école de X » (signifiant que l'œuvre est conçue selon la facture et l'esthétique du maître mais d'une toute autre main, de son vivant ou dans les générations qui ont immédiatement suivi la vie de l'artiste), on constate que la nuance qui les sépare peut rester insaisissable à l'amateur. […] L'authentification est donc un acte de langage. Mais ce langage n'est pas universel. Il est par excellence élitiste : pour être efficace, il nécessite une initiation des deux parties à sa syntaxe[a].

Ainsi la différence entre authentique et inauthentique ne serait, au fond, que de degré : « entre l'œuvre authentiquement originale et le véritable faux, la gradation est infinie, précise et subtile. […] Cette gradation qui peut paraître complexe est due au fait que la notion d'œuvre originale unique date du milieu du XIXe siècle et que la qualité d'authenticité qui lui est attachée n'est définie en réalité que depuis peu[b]. » Parallèlement, on concevra des degrés d'authenticité, dès lors qu'on ne conçoit plus celle-ci uniquement comme la détermination une fois pour toute d'une origine, mais comme le produit, changeant, d'une histoire : « au-delà des questions de

[a] Dominique Pagès et Jean-Marie Schmitt, « L'authentification : un acte de langage » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 47-48.

[b] Jean-Michel Ribettes, « L'effroi devant l'œuvre. Entretien avec le conservateur en chef du Département des peintures du musée du Louvre : Pierre Rosenberg » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 102.

filiation et d'attribution, il est un autre axe autour duquel peut se définir l'authenticité : celui du temps. Dans certain cas, c'est donc un aspect plus présentable au visiteur d'aujourd'hui qu'une totale authenticité que la restauration restituera aux œuvres. Celles-ci peuvent en effet présenter des authenticités superposées[a]. »

Comprendre l'originalité d'une œuvre sous l'angle de son unicité (elle ne dépend d'aucune autre quant à sa création) et de son authenticité, attitude paradigmatique de la conservation, l'analyse et la diffusion moderne des œuvres d'art, est donc non seulement un parti-pris récent imposé à l'ensemble de la production artistique, y compris à des œuvres qui ne relèvent pas d'une telle conception de l'art (qu'elles soient plus anciennes ou non occidentales), mais une manière réductrice et à certains égards inopérante d'envisager le faux. Elle est en outre contradictoire : elle vise à établir des partitions entre l'authentique et l'inauthentique en vue de l'évaluation financière et patrimoniale des œuvres, tout en fonctionnant selon un système de gradations qui tend à relativiser la pertinence même de l'hypothèse d'une différence ontologique entre l'authentique et le faux. La légitimation de la valeur d'un objet en fonction de son authenticité établie ou présumée dépend donc *in fine* d'un « [j]eu flottant entre le sacralisé et le désacralisé, l'authenticité de la relique et sa sécularisation[b] » : la mobilisation de l'authenticité au service de la valeur et de l'évaluation fait de celle-là moins un jugement ontologique et un instrument heuristique qu'un outil *ad hoc* de classification des objets au service de leur commercialisation et leur diffusion dans un marché (économique, culturel, patrimonial) qui en informe les usages et la réception selon ses propres règles[17]. Le concept d'authenticité semble ainsi le garant de la partition sacrée de l'original et de l'inauthentique, dans un régime de création où l'auteur reste tout-puissant. On peut, bien entendu, contester la pertinence, sur les plans esthétiques et scientifiques, d'un tel système, notamment au regard des évolutions de la création contemporaine, de la critique de la figure de l'auteur depuis l'ère postmoderne, et de la relativisation de l'aura de l'œuvre à l'âge de sa reproductibilité technique[18]. Au regard également des évolutions technologiques récentes, de la dématérialisation et de la circulation d'œuvres pour lesquelles les concepts d'originalité et d'unicité ne peuvent guère faire sens, comme la photographie à l'ère du smartphone, par exemple : « La postphotographie est le nouvel horizon de la dématérialisation des images et de leurs auteurs, à travers lequel s'effritent définitivement les notions d'originalité et de propriété, de vérité et de mémoire. Un univers où tout peut être faux[19]. »

---

[a] Patrick Le Chanu, « Authentique, copie, faux, quelques idées sur le travail du laboratoire au regard de l'Histoire » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 33.
[b] *Ibid.*, p. 44.

Tout dépend en fait du modèle d'originalité que l'on revendique. Charlotte Guichard rappelle ainsi qu'on pourrait très bien considérer l'œuvre originale comme un mythe moderniste. Ce « mythe de l'original » a d'ailleurs largement été déconstruit à partir des années soixante, donc dans la période qui nous intéresse pour notre corpus, sous l'effet de plusieurs facteurs : d'une part, les travaux de Rosalind Krauss, qui discute dans le domaine artistique les implications de la « mort de l'auteur » et des théories de Barthes et Foucault, montrent « combien le post-modernisme en art s'était pensé contre le mythe de l'original, en revendiquant au contraire la répétition comme marque de fabrique (« *origin-in-repetition* »), contre les valeurs d'unicité et d'originalité qui avaient classiquement structuré les mondes de l'art[a] […] ». D'autre part, les progrès techniques des analyses de laboratoire, combinés au succès grandissant d'une approche plus matérielle des œuvres, mettent en évidence « l'importance des pratiques collaboratives dans la création artistique[b] » – comme en atteste le changement méthodologique majeur du *Rembrandt Research Project* –, ainsi que le « fonctionnement économique et social des ateliers », qui révèle que « répétition, variation et allographie – bref, ce qui est aujourd'hui considéré comme inauthentique – étaient au cœur de la production en art à la Renaissance[c]. »

À cette déconstruction du mythe de l'original il faut ajouter celle de la corrélation entre authenticité et originalité : « Le mot même d'authenticité, appliqué à la peinture, apparaît tardivement au cours du XIXe siècle. C'est le terme d'original, opposé à la copie, qui le précède longtemps. […] Il est associé à l'idée d'invention et de *cosa mentale* et non pas à celle, très matérielle, d'autographie[d]. » L'authenticité fondée sur le modèle de la relique n'a donc que peu de pertinence pour des œuvres ou des cultures hors période moderniste (le faux est avant tout une obsession *moderne*, comme le rappelle Th. Lenain) : « Le paradigme de la trace et de l'indice, cher à Carlo Ginzburg, a lui-même une histoire. Du XVIIe au XIXe siècle, le régime d'authenticité a changé : fondé sur le nom à l'âge classique, il est désormais fondé sur l'autographie[e]. » Depuis Vasari, on a « fait du nom un principe de classement et d'interprétation, autour duquel s'est bâtie une conception du style et de l'originalité[f] » en vertu du lien entre unicité, originalité, auctorialité et authenticité. Mais, avant cela, l'authenticité est affaire d'invention et non d'autographie, et, après, comme du reste le rappelle N. Heinich, de sincérité

[a] Charlotte Guichard, « Qu'est-ce qu'une œuvre originale ? » dans Charlotte Guichard (ed.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 11-12.
[b] *Ibid.*, p. 12.
[c] *Ibid.*, p. 13.
[d] *Ibid.*
[e] *Ibid.*, p. 15.
[f] *Ibid.*, p. 16.

de la démarche artistique, dans un déplacement du jugement d'authenticité de l'œuvre à l'auteur, qui permet de préserver, à travers un nouveau modèle d'authenticité et d'originalité, le lien entre authenticité et vérité : « L'authenticité en art est une voie d'accès au vrai et à l'origine : c'est ce qu'on écrit de l'art des enfants, de l'art des fous et aussi à une certaine époque des arts dit "primitifs[a]". »

Qu'elle soit pertinente ou non comme discours ontologique, l'authenticité est en tout cas un outil qui établit une série de partitions entre le sacré et le profane : elle est l'indicateur de l'évolution des délimitations de ces deux sphères, des opérations nécessaires pour passer de l'une à l'autre, et des attentes concernant à la fois les réquisits pour en entrer et en sortir, l'extension de leur domaine, l'imperméabilité de leurs frontières[b]. En ce sens, l'authenticité produit le faux aussi bien que l'inverse, et la délimitation du champ du faux est entièrement dépendante des découpages opérés par l'usage à un moment donné de la notion d'authenticité : « C'est qu'à chaque catégorie d'objets authentiques correspond une catégorie de faux, elle-même repérable par une épreuve spécifique d'authenticité[c]. » Cette dernière peut être de deux sortes, « l'une portant sur ce que l'on appelle la "traçabilité", l'autre portant sur la substance. Mais dans l'un et l'autre cas, il s'agit bien de confirmer ou d'infirmer un lien avec l'origine de l'objet, quelle que soit la façon dont on définisse cette origine[d]. » Qu'on privilégie l'histoire de provenance ou l'analyse ontologique (matérielle ou stylistique), l'authenticité repose sur un paradigme reliquaire : elle est à la fois l'affirmation et le résultat d'un lien entre l'origine et l'objet dont celui-ci porte en soi la trace et qui en consacre la valeur. Que l'objet considéré soit autographique ou non, l'authenticité lui assure une forme d'aura[e] dans la mesure même où elle affirme, sinon son unicité, du moins son ininterchangeabilité à travers l'unicité du lien qu'il maintient avec son origine et dont il est à la fois le signe et le témoin.

Cela s'explique sans doute aussi parce que l'interprétation et l'évaluation de la production artistique moderniste et contemporaine repose peut-être plus étroitement que les précédentes sur ce que Arthur Danto a théorisé sous le nom d'« *artworld*[f] ». On a pu ainsi commenter « la facilité avec laquelle il semble possible de copier des œuvres d'art [des avant-gardes du XXe siècle] ou de les réaliser dans l'esprit du créateur », surtout quand elles s'appuient en partie ou en totalité sur une intervention industrielle. Leur authenticité est alors

[a] Nathalie Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 14.
[b] Voir *ibid.*, p. 61.
[c] *Ibid.*, p. 60.
[d] *Ibid.*, p. 61.
[e] Voir T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 243.
[f] Arthur Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, 1964, vol. 61, n° 19, p. 571-584.

moins établie en fonction des critères traditionnels, à commencer par celui de l'analyse stylistique, qu'elle ne dépend de « la prise en compte d'un certain nombre de paramètres associés au contexte architectural, social ou idéologique dans lequel l'artiste souhaite s'inscrire » et « de leur contexte de présentation et de l'état d'esprit avec lequel on les appréhende[a] ». L'importance des contextes de production et de réception dans l'évaluation de l'œuvre semble alors rendre caduque toute approche ontologique de l'authenticité, ou plutôt semble déplacer celle-ci de l'évaluation de l'œuvre à la consécration du créateur : est œuvre d'art ce qui est produit comme tel par un artiste ; est artiste celui qui est reconnu comme tel par un certain nombre d'instances légitimantes et au prix de l'émergence d'une forme de consensus socio-culturel. Symétriquement, est faux ou inauthentique ce qui sera produit par un créateur non légitimé, volontiers qualifié d'artiste raté ou de faussaire (et la confusion possible des deux révèle bien entendu la fragilité de tels partages). Là encore le jugement d'authenticité en dira donc nécessairement moins sur une supposé *nature* de l'œuvre elle-même[20] qu'il ne reflètera l'état d'un rapport de force entre différents acteurs aspirant à la légitimité ou ayant le pouvoir de la conférer dans un contexte donné : l'authenticité d'une œuvre ne peut être mesurée « qu'en fonction de ses modalités d'acquisition, d'exposition et de perception[b] », autrement dit, qu'en fonction de qui est légitime à la vendre, l'exposer et la commenter comme œuvre d'art. D'où le rôle crucial du certificat : « c'est lui qui fait autorité, d'une part pour donner un statut artistique aux différentes réalisations et d'autre part pour désigner leur propriétaire. S'il doit y avoir un faux caractérisé comme tel, cela ne pourrait être qu'au niveau de l'imitation de ce certificat[c]. » L'œuvre n'existe que d'être documentée comme telle. Comme le résume B. Lahire, il faut « repenser l'art et la culture à nouveaux frais, en montrant qu'avant d'être émancipateurs, ceux-ci sont liés aux rapports de pouvoir et que, derrière l'admiration des œuvres, c'est la domination qui se fait jour[d]. »

Aussi l'argument de la pénétration de l'*œil* et de l'impossibilité du faux parfait, reposant sur une différence essentielle entre un authentique et un faux, paraît-il assez facilement contestable, à en croire les discours même de ses thuriféraires. D'abord parce que le processus de fabrication du faux ne semble pas se distinguer en rigueur de celui de l'original : « Gildo Pedrazzini [Pedrazzoni] était extraordinaire. Je l'ai vu travailler des journées entières. C'était un homme d'une habileté diabolique. Il travaillait le marbre sans même le regarder, comme

[a] Ghislain Mollet-Viéville, « L'authenticité d'une œuvre d'art peut-elle dépendre de son contexte de présentation ? » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 157-158.
[b] *Ibid.*, p. 159.
[c] *Ibid.*, p. 163.
[d] B. Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*, p. 530.

peignaient Raphaël et Rubens, selon moi – sans regarder le tableau[a]. » La comparaison avec Raphaël et Rubens et le fait de ne pas regarder le marbre semblent renvoyer davantage au *topos* du geste spontané du créateur qu'à l'activité de copie dont on accuse volontiers le faussaire, soit qu'il reproduise une œuvre existante sans la fraîcheur du tracé ou de la touche originaux, soit qu'il compose son œuvre en fonction d'une image culturellement admise de l'œuvre. L'art du faussaire est dit relever de l'habileté, qui semble connoter l'artisanat, mais on voit mal en quoi celle-ci se différencie du talent attribué aux deux peintres.

D'autre part, la différence qui devrait être manifeste entre le faux et l'authentique est parfois invisible ; ni révélation ni paradigme indiciaire ne peuvent, dans certains cas, venir au secours de l'historien de l'art : « J'ai un objet restauré par Gildo et je ne sais pas quelle est la partie ancienne et quelle est la partie moderne[b]. » Ceci parce que le faux parfait vient radicalement remettre en cause la pertinence et l'efficacité du paradigme indiciaire : non seulement il ne porte pas les traces de son processus de production (sans quoi il ne pourrait être dit parfait), mais, même, il les fait *disparaître*, il n'est que l'apparence de ce qu'il n'est pas. D'où le fait qu'on puisse traiter le faux parfait comme un « point aveugle herméneutique[c] » : c'est un objet non seulement paradoxal (il n'y a de faux parfait que détecté, puisqu'il ne peut sinon que passer inaperçu) mais qui ne peut, dans la confusion esthétique qu'il génère, ne faire l'objet d'aucune analyse en termes stylistiques, puisqu'il imite à la perfection des traces qui ne sont pas celles de sa création. La conséquence en est un bouleversement radical dans la conception même de l'œuvre d'art : « L'œuvre comme "objet-personne" n'est plus unifiée. Dans une situation qui rappelle celle des reliques médiévales, sont désormais séparés l'entité stylistique d'un côté et, de l'autres, les divers indicateurs non-esthétiques de son origine (preuves archéologiques, documents historiques, certificats d'authenticité[d]). »

La possibilité du faux parfait fait débat au sein même de l'histoire de l'art, ne serait-ce, comme le souligne F. Haskell, parce qu'elle est en fin de compte impossible à trancher : l'argument de l'anachronisme nécessaire du faux est « un argument réconfortant, mais il n'a pas de réelle valeur puisqu'il ne peut s'appliquer qu'aux faux qui ont été démasqués, et sont donc par définition exclus de la démonstration. Qui sommes-nous pour affirmer que le crime parfait n'existe pas[e] ? » L'expression « crime parfait », bien entendu, nous intéresse tout

[a] F. Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, *op. cit.*, p. 156.
[b] *Ibid.*, p. 157.
[c] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 271.
[d] *Ibid.*, p. 273-274.
[e] Francis Haskell, « Avant-propos » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (eds.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 9-10.

particulièrement dans la mesure où elle témoigne d'une tendance du *connoisseurship*, depuis sa fondation par G. Morelli, à fonctionner sur le modèle de l'enquête policière. Les tenants de cette discipline présentent volontiers leurs méthodes sous la forme d'un roman policier classique, où l'on postule l'infaillibilité, en fin de compte, de l'enquêteur – où, à défaut, de l'enquête : le faussaire se trahira toujours, les indices sont toujours présents et ne demandent que d'être sélectionnés et agencés dans un récit rétrospectif qui reconstitue la véritable histoire de production de l'œuvre faussée. La possibilité du faux parfait[21] vient briser ce modèle pour suggérer une tout autre conception du travail de l'historien de l'art, sur le modèle de l'enquête toujours indéfiniment ouverte, voire *via* l'abandon de ce modèle.

D'autre part, l'expression « crime parfait » vient donner une séduisante aura littéraire au geste de falsification. Dans *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet*, d'Antoine Bello, roman policier fortement métatextuel, le principal suspect propose à l'enquêteur Achille Dunot (évident hommage ironique au Poirot d'Agatha Christie) sa définition du crime parfait : « Le crime parfait n'est pas celui qui se cache, mais celui qui se montre ; l'enquêteur en soupçonne le mobile mais ne peut le prouver ; il en connaît l'auteur mais ne peut le coffrer[a]. » Autrement dit, le crime parfait n'est pas celui dont on ne peut soupçonner l'existence, mais celui, lisible, dont on ne peut apporter la preuve. C'est sans doute à ce titre qu'on peut vraiment qualifier le faux indétectable de « crime parfait » : il laisse toujours l'enquêteur dans le doute car, si l'on peut prouver avec certitude l'inauthenticité d'un objet donné, l'assurance de son authenticité est bien plus difficile à obtenir. En ce sens, le faux réussi est un piège séduisant : comme il n'est pas invisible, il génère des mécanismes d'enquête qui sont autant de tentatives d'en raconter l'histoire, autant de récits potentiellement passionnants ; mais ces récits sont voués à demeurer ouverts.

2. Le faux et ses contraires : vérité, réalité, authenticité. Dangers de la distorsion

Notion plastique, le faux n'entretient pas une relation problématique qu'avec la seule notion d'authenticité : il est également nécessaire de préciser la manière dont il s'oppose aux concepts que sont la vérité et la réalité. Tenter de définir le faux revient donc aussi à distinguer entre les couples d'opposition vrai/faux, réel/faux, et authentique/faux. Le vrai, ainsi, n'implique pas nécessairement « la référence à un réel constatable correspondant[b] » ; tandis que

[a] Antoine Bello, *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet*, [2010]., Paris, Gallimard, 2012, p. 120.
[b] Barbara Cassin et al., « Vérité » dans Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 1344.

« le *pseudos* est construit mimétiquement sur le “réel” (*etumos*), comme s’il en présentait et dupliquait l’opacité, mais non sur le “vrai” (*alêthês*[a]). » Autrement dit, le faux au sens de mensonge n’implique pas nécessairement une relation de référence faussée avec le réel ; tandis que le faux au sens de représentation fictive ou trompeuse renvoie avant tout aux problèmes de la *mimesis* : « il nous faut reconnaître que l’*Alêtheia* au sens de non-retrait de la présence, c’est dès le départ, c’est exclusivement comme exactitude de la représentation et justesse de l’énonciation qu’elle a été éprouvée[b]. » Le faux dans sa dimension ontologique combine donc en lui trois questions majeures : celle de la présence ou de l’absence (le faux recréant une fausse présence fantôme d’un original ou d’un créateur absent) ; celle de l’« exactitude de la représentation » (c’est toute la question des potentiels pouvoirs heuristiques du faux : représentation trompeuse, le faux ne permet-il pas pour autant une forme de connaissance de l’objet qu’il falsifie ou singe, ou n’en est-il qu’une représentation égarante ?) ; et celle de la « justesse de l’énonciation » (qui est autorisé à identifier et authentifier un objet, selon quels critères, en vertu de quelle légitimité, et avec quels moyens ?). Ce sont ces questions qui se retrouvent distribuées dans les jeux d’opposition entre faux et vrai, faux et réel et faux et authentique.

Par opposition au vrai, le faux peut ainsi renvoyer :

- si on comprend le vrai comme *adaequatio rei et intellectus*[c], à une inadéquation de la chose et de la pensée de la chose : soit que le discours tenu sur lui ne corresponde pas à la réalité de l’objet (faux étiquetage, sur le mode « Ceci est un Magritte » ; l’inadéquation est intentionnelle ; l’inauthenticité se comprend comme dissimulation de la nature réelle de l’objet) ; soit que l’objet ne corresponde pas à son concept (représentation erronée ou trompeuse d’un objet réel ou d’une idée ; l’inauthenticité se comprend comme désarticulation volontaire du rapport de correspondance entre l’objet et l’idée ou le discours avec lequel il est censé être en rapport).
- Si on comprend le vrai comme discours sincère, par opposition au mensonge[22], à un discours d’identification et d’authentification volontairement trompeur. Dans ce cas, la conception de la vérité est celle d’une rectification et celle du faux celle d’une transgression d’une règle :

> « *Verus* implique la rectification par rapport à une allégation adverse, représentée comme frauduleuse, comme l’indique l’opposition originelle *verax/fallax-mendax*. Il signifie donc le fondé (dans le fait, ou la règle) […]. Dans les textes de grammaire et de rhétorique, mais aussi dans les textes juridiques, *verus* et *veritas* signifient la

[a] *Ibid.*
[b] Martin Heidegger, « La fin de la philosophie et la tâche de la pensée », cité dans *Ibid.*, p. 1345.
[c] Voir *Ibid.*, p. 1346-1347.

> vérité de la règle, en tant qu'elle se distingue de l'usage […]. Chez les glossateurs du Moyen Âge, *verus* signifie « légitime », au sens du mot latin : « authentifié légalement », ou « conforme à la règle instituée ». […] C'est cette dimension juridique qui produit le sens de *verus* comme « authentifié, authentique » (par opposition à *faux, imité, mensonger*), et par là, « réel », comme ensuite dans le français *vrai* (*une vraie Rolex*), et l'anglais *real* (« *real cream* »). Le juridique fonde ici non seulement le moral […], mais l'ontologique[a] […]. »

L'idée de conformité à la règle fait ainsi évoluer la notion de vérité vers celle d'un énoncé produit par une autorité légitime ; c'est en cela qu'authenticité et vérité sont liées au point que l'adjectif *vrai* en français puisse signifier aussi bien « non mensonger » qu'« authentique[b] ». La relation *vrai-réel* dépend ainsi d'un basculement du « réel[23] » vers la « réalité » : *une vraie Rolex* ne renvoie pas tant à l'existant qu'à la conception d'un réel normé, répondant à des règles d'organisation et de lisibilité, qu'on pourra appeler *réalité* ; le discours qui sanctionne la relation de conformité entre un objet et le réel normé par des autorités légitimes qu'est la réalité pourra ainsi dire vrai. Par opposition, le faux est ce qui exploite la manière dont nous organisons le réel en objet réglé et lisible pour tromper : qui tord les règles à son profit pour donner une fausse impression de légitimité et d'authenticité, donc de vérité au discours qu'il tient sur lui, et, *in fine*, de *réalité*, à l'objet ainsi produit. On le comprend, cette conception de la vérité opère un décrochage par rapport à celle de relation de référence transparente entre un discours et l'objet réel qu'il vise. La réalité ici n'est pas le réel donné, préexistant, qu'il s'agit de dévoiler à travers un discours d'identification ou d'analyse (est vrai le discours qui manifeste sa correspondance à l'être) ; mais le produit d'un discours vrai, qui l'avère en même temps qu'il la crée, au nom de la légitimité dont est imbue l'autorité qui effectue cette opération de performance de la réalité, et, avec elle, de la vérité[24].

Le problème du faux tient alors dans le discours qui est élaboré autour de lui et qu'il incite à élaborer autour de lui : soit qu'il n'y ait pas de *correspondance* ontologique entre le discours et l'objet (et la vérité à laquelle il s'oppose sera alors comprise comme véridicité), soit que le discours en question ne vise intentionnellement pas l'établissement d'une vérité, en opérant une performance trompeuse de la réalité (parce qu'elle est effectuée par une instance illégitime, ou parce qu'elle ne respecte pas les normes de production de la vérité et les exploite à son profit pour tromper). Dans ce dernier cas, c'est la conception de la vérité comme authenticité qui prime.

---

[a] *Ibid.*, p. 1347-1348.
[b] Voir aussi *Ibid.*, p. 1350.

Mais on peut également en revenir à une conception de la vérité comme dévoilement, et dès lors comprendre le faux comme distorsion, comme le rappelle Heidegger dans sa lecture du mythe platonicien de la Caverne. Il y fait la différence entre l'être et l'apparence sous la forme d'une distinction entre *eidos* et *eidolon*[a], sans que cette différence doive être comprise comme celle l'être et du non-être : « ce qui vient au premier plan, ce sont l'étant et l'apparence – le manifeste et ce qui le recouvre. Mais l'étant et l'apparent ne viennent pas au premier plan l'un à côté de l'autre, mais l'un contre l'autre, chacun des deux se revendiquant, et *pouvant* aussi revendiquer d'être vrai, hors-retrait[b]. » D'où une récusation d'une conception du faux comme ure apparence dénuée d'essence :

> À l'apparence et au faux, appartient donc l'ouvert sans retrait, la vérité. Nous sommes ainsi en présence de ce fait singulier : ce qui est en retrait n'est pas, sans plus, le faux, – et l'apparence, le faux sont toujours nécessairement hors-retrait – et, en *ce sens*, quelque chose de vrai[c].

Dès lors, le faux ne se comprend pas comme vide ontologique ou absence de toute vérité, mais comme une *distortion* :

> Retenons : τὸ ψεῦδος est la distorsion, mais aussi ce qui est distordu et par suite l'objet d'un mensonge. […] Distorsion (ψεῦδος) signifie : soumettre ce dont il s'agit à une torsion telle que ne se tourne plus vers nous qu'*un* côté – et, ce faisant, déformer et recouvrir *autre* chose qui se cache derrière ; cependant, cette torsion qui fait se tourner vers…, peut elle-même être telle que le côté offert ne mette plus rien d'autre en retrait, qui serait caché, mais que soit précisément caché que *rien*, décidément, ne se trouve derrière. Tourner la chose de manière telle qu'en naisse l'impression : il y a *bien* là quelque chose derrière, qui a tel et tel visage, mais non comme il se montre. Ψεῦδος est quelque chose qui leurre d'une illusion sous laquelle il n'y a rien, c'est donc bien le vide lui-même et le nul. C'est à partir de là que nous entendons le verbe ψεύδειν : tourner les choses en vanité, rendre nul, réduire à force, pour ainsi dire, quelque chose au rang de non étant, de mensonger –, de quelque chose derrière quoi il n'y a rien et qui soi-même n'est pas ce qu'il est ; sans oublier la signification moyenne : ψεύδεσθαι, se comporter en distordant, surtout dans le discours, le dire et l'énoncer –, discourir de telle sorte que ce qui est sous-entendu est recouvert et mis en retrait par ce qui est dit[d].

Le faux recouvre donc une multitude d'états : « ce qui n'a *jamais* encore été désabrité, jamais encore rendu manifeste bien que susceptible de l'être ; et par ailleurs : le recouvert en tant que ce qui n'est plus désabrité, mais qui a été auparavant manifeste, ce qui a peut-être ressombré complètement dans le retrait – ou bien quelque chose qui est certes en retrait, mais qui est pourtant, ce faisant, d'une certaine manière et se montre malgré tout désabrité : ce qui

---

[a] Martin Heidegger, *De l'essence de la vérité. Approche de l'"Allégorie de la caverne" et du Théétète de Platon*, traduit par Alain Boutot, Paris, Gallimard, 2001, p. 89.
[b] *Ibid.*, p. 111.
[c] *Ibid.*, p. 113.
[d] *Ibid.*, p. 157-159.

est déformé[a]. » Il peut donc prendre tout à tour les traits de l'original absent, de l'original perdu, ou du faux original. Les fictions de faussaires jouent alors avec cette ambiguïté de l'apparence, à la fois non ontologiquement nulle, et cependant capable de masquer un vide par la distorsion qu'elle crée ; à la fois capable de renvoyer vers une perte dont il faut faire le deuil, et vers un manque artificiel qui vaut comme la concrétisation fictive d'un désir.

Il faut donc distinguer entre la conception de la vérité comme *aletheia*, qui conserve une portée heuristique à l'apparence, et la conception de la vérité comme conformité. Dans la première, le rapport du faux au réel est celui du problème du statut de l'image, *eidos* ou *eidolon* ; dans la seconde, le rapport du faux au réel est envisagé sous l'angle du problème de la référence. Par opposition au réel, le faux peut alors renvoyer :

- à du non-être : le faux semble faire référence à un auteur ou un objet existant, mais ne renvoie que vers une fiction ;
- à une erreur de référence : le faux pousse à mettre en place une identification trompeuse et donc à empêcher l'identification du référent correct de l'objet (les traces du processus de production sont perçues comme attestant du geste de Magritte alors qu'elles sont celle du travail du faussaire).

Le problème du faux tient alors à celui de la référence : à quel référent réel renvoie la fiction qu'il contribue à faire construire ? A quel créateur ou saint patron renvoie la relique qu'il est censé constituer ?

Enfin, par opposition à l'authentique, le faux peut renvoyer :

- au détournement de la relation de sacralisation entre une œuvre et son créateur ; l'authenticité étant comprise comme un mécanisme de séparation du sacré et du profane ;
- à l'incapacité à incarner parfaitement un modèle préexistant.

Dans ce cas, le problème du faux est celui de la relation de conformité entre un objet et son modèle ou son original.

La vérité intervient donc au moment où il s'agit d'évaluer une représentation, ou de stabiliser une relation de référentialité : dans la conception platonicienne, « La vérité devient l'*orthotês*, l'exactitude de la perception et du langage. […] Comme exactitude du "regard", elle devient la caractéristique d'un certain comportement de l'homme envers les choses qui sont. » La vérité devient donc « une visée et une tâche[b] ». Il s'agit de faire la part entre les représentations vraies parce que reproduisant fidèlement leur modèle et permettant donc de le

[a] *Ibid.*, p. 168.
[b] B. Cassin et al., « Vérité », art cit, p. 1345.

connaître, et les représentations illusoires parce qu'erronées dans leurs proportions et façonnées en fonction du point de vue de leur destinataire, en stabilisant la partition entre les deux. Le vrai est donc au niveau du discours tenu sur la représentation comme outil de figuration, de mise en présence du réel d'une part, et de connaissance de celui-ci de l'autre. Le faux prend sa valeur subversive à la fois de faire croire à la présence et de faire croire à l'exactitude de la représentation (au sens de reproduction parfaite), tandis qu'il construit sa légitimité à l'aide d'une situation d'énonciation faussée (message erroné, destinateur insincère, destinataire placé dans une position de duperie ou de passivité, etc.).

3. Le modèle de l'image

Le faux est, d'une part, un embrayeur de narration : il est construit comme l'indice d'un récit à reconstituer (histoire de provenance et histoire de production) ; et ce double récit fonctionne à son tour comme la légitimation d'un discours d'authentification qui est simultanément un discours d'identification et d'évaluation (« Ceci est un Magritte »). S'il a partie liée à la vérité comme valeur morale (le faux serait répréhensible parce qu'il s'apparenterait au mensonge) et comme catégorique épistémique, c'est en ce qu'il est le référent d'une communication trompeuse entre un émetteur et un destinataire.

Mais il est également un objet à part entière, valant à la fois pour lui-même et en tant que trace d'un autre objet ou d'un événement : le vestige renvoie ainsi à un ensemble perdu, l'œuvre d'art à son propre processus de production, le document historique à l'événement à reconstituer, etc. C'est pourquoi on peut le rapprocher de l'image, elle aussi toujours déjà prise dans une relation de référence, en tant qu'elle est à la fois du visible qui se donne à contempler pour lui-même et « un visible qui donne à en voir un autre[a] ». La critique faite au faux comme à l'image, nous semble-t-il, tient à leur (in)capacité à permettre le bon fonctionnement de la relation de référentialité dans laquelle ils sont pris, et à travers laquelle ils sont évalués – le faux comme l'image mauvaise ou décriée ayant en commun de ne pas donner accès à l'objet avec lequel ils prétendent être en relation, mais seulement de donner l'illusion de la présence ou du contact avec cet objet. Dans son article sur la notion d'image dans le lexique du grec ancien, Gérard Simon oppose ainsi deux couples de notions, *eidos*/*eidôlon* et *eikôn/phantasma*, termes qui renvoient tous à l'image en fonction des différents liens qu'elle entretient avec l'objet

[a] Gérard Simon, « Eidôlon / eikôn / phantasma / emphasis / tupos – fr. image » dans Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 335-336.

qu'elle représente. Ce sont, à chaque fois, les seconds termes de l'opposition qui nous intéressent pour préciser la notion de faux telle que nous l'entendons.

> L'*eidôlon*, c'est ce qu'on voit comme si c'était la chose même, alors qu'il ne s'agit que d'un double : ombre des morts dans l'Hadès (*Odyssée,* XI, 476), sosie d'Hélène créé par Héra (Euripide, *Hélène*, 33), effigie ou portrait, qui met sous les yeux les absents, ou enfin ce qui se montre dans un miroir et qui en réalité n'y est pas. Bref, l'*eidôlon* est du visuel porteur d'illusion, par opposition à l'*eidos* ou l'*idea*, de même racine, la *forme* belle et vraie, qui devient chez Platon « idée » (*Cratyle*, 389b 3). […] Le côté de leurre sans consistance d'*eidôlon* a conféré au terme un sens parfois péjoratif, qui se retrouve dans l'« idole » des Septante (*II Rois*, 17, 12) ou les « idolâtres » des iconoclastes[a].

On voit tout le parti qu'on peut tirer de la notion d'*eidôlon* pour une définition du faux : le faux est ce qui fait miroiter une relation de transitivité entre le spectateur et l'artiste au moyen de l'œuvre conçue comme relique[25], d'une part ; et ce qui donne au spectateur l'impression d'être en présence d'un objet sacré (la relique sacralisée), de l'autre, alors qu'il ne contemple qu'un double, une illusion à la fois de présence (présence magique de l'auteur à travers la trace de son geste) et de sacralité (présence de la relique). On remarque aussi le lien qu'opère le terme même entre le fantôme, le reflet dans le miroir, l'ombre et la notion d'illusion : l'*eidôlon* est ce qui donne l'illusion de faire revenir les morts et de donner à voir l'invisible, et on verra en quoi le faux peut lui aussi s'inscrire de manière singulière dans de mélancoliques travaux de deuil ou dans des enquêtes sur la nature de notre rapport au réel.

Portraits, spectres et miroirs voisinent à nouveau dans la notion latine d'*imago*, qui conjoint les deux dimensions attribuées dans l'antiquité à l'image : représentation aux pouvoirs épistémiques parce que présentant une *ressemblance* vraie avec l'objet dépeint, et simulacre.

> Il s'agit en propre d'une statue ou d'un portrait […], et plus particulièrement de ces effigies en cire d'ancêtres que les nobles faisaient porter en procession aux funérailles […]. C'est donc aussi ce qui se présente comme un double, qui peut être aussi l'ombre d'un mort […], un spectre […], ou encore une image spéculaire […]. Mais si l'*imago* peut se manifester de manière hallucinatoire ou virtuelle, elle possède le plus souvent la réalité d'une reproduction. […] La valeur des deux mots [*imagines, simulacra*] est voisine : dans les deux cas, il s'agit d'images-portraits de l'objet, idée que l'on retrouve dans ces résultats d'une technique de reproduction que désignent *figura, forma, effigies* ou *pictura*. À cause de la ressemblance entre l'*imago* et ce dont elle est l'image, le sens s'engage dans les deux directions antagonistes de la similitude véridique, comme celle du fils *portrait* du père […], ou au contraire de la simulation trompeuse, comme l'usurpation de l'*apparence* d'autrui […]. Au-delà, on accède à des emplois figurés, où le visage est le *miroir* de l'âme […], ou bien où l'ambition prend le *masque* de la modestie[b] […].

---

[a] *Ibid.*, p. 336.
[b] *Ibid.*, p. 338.

De la représentation concrète à l'hallucination, du double fantomatique à l'effigie mortuaire, du miroir au masque, du portrait à l'usurpation d'apparence : la valeur ontologique et épistémique de l'*imago* ne cesse d'osciller entre deux pôles qui sont également ceux qu'on peut rattacher au faux, tout à la fois créateur de présences fantômes et portrait indirect d'auteurs, reflet d'une œuvre canonisée et apparence trompeuse…

Premier reproche adressé au faux comme à l'image-leurre, donc : le dysfonctionnement de la relation de référence qu'ils mettent en œuvre. Ils ne donneraient pas à *voir* la réalité, mais sont pris dans un rapport tautologique à eux-mêmes. D'où l'importance du miroir comme piège : le faux n'offre que des relations narcissiques ; à son auteur, qui fait toujours son propre portrait quand il croit reproduire des créateurs morts, à son spectateur, qui ne contemple que son propre goût, ses attentes et son désir satisfait, et n'entre dans aucune relation d'altérité avec un créateur perdu. La dimension tautologique tient en outre au fait que le faux cherche à se confondre avec le modèle qu'il reproduit et auquel il prétend se substituer ; il ne présente donc pas avec son original l'*écart* qui caractérise la relation de l'image bonne à l'objet qu'elle représente[a] ; ce faisant, il ne permet pas de mieux le saisir : le faux n'ajouterait aucune connaissance supplémentaire d'un original qu'il ne fait qu'occulter. Il est donc non pas tant une image efficace, qu'un modèle illégitime, un nouvel original ou une copie sans original.

D'où un second reproche quant à la justesse de la représentation de l'objet dépeint ou de l'événement évoqué : le faux, comme le *phantasma*, ne donnerait pas à *connaître* la réalité. *Eikôn*, comme le rappelle G. Simon, « vient de **Feikô*, "être semblable à" », et concerne donc la question du rapport de similitude entre l'image et son référent :

> Platon, quand il divise dans *Le Sophiste* l'art de la mimétique, définit l'*eikôn* comme une reproduction fidèle, qui conserve strictement les proportions et les couleurs de l'original (235d-e). *Eikôn* évoque donc plutôt le côté positif de l'imitation, celui qui s'en tient à ce qui est, et on comprend que le terme ait donné notre *icône* et tous ses dérivés. À *eikôn*, Platon oppose *phantasma* […] ; il définit *phantasma* en prenant pour exemple la pratique des peintres qui représentent les objets non tels qu'ils sont, mais tels qu'ils apparaissent selon leur position et le point de vue de l'observateur (236b). Il semble imprécis de traduire ici *phantasma* par « simulacre », mot qui a souvent été choisi mais qui évoque aujourd'hui quelque chose auquel personne ne croit vraiment (comme lorsqu'on parle d'un simulacre de paix), alors que *phantasma* insiste plutôt sur une apparence présente à s'y méprendre, porteuse de toute la crédibilité que peut receler un « trompe-l'œil » réussi. De manière caractéristique concernant le statut ontologique de l'image, là où selon nos catégories nous attribuons l'erreur ou l'illusion à une méprise *subjective*, Platon estime que l'art de la mimétique confère au faux une présence intramondaine[b] […].

---

[a] Voir Anne Surgers, *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVIe-XXIe siècles)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 13.
[b] G. Simon, « Eidôlon / eikôn / phantasma / emphasis / tupos – fr. image », art cit, p. 336.

Si l'on s'inspire de la conception platonicienne du *phantasma* pour notre compréhension du faux, on pourra en déduire qu'on ne peut réduire celui-ci à une simple erreur de son destinataire : le faux est conçu pour tromper, pour donner une connaissance erronée à la fois de l'objet qu'il est et de l'objet qu'il représente (un Vermeer religieux et caravagesque qui n'a jamais existé, par exemple). La différence majeure, cependant, entre le *phantasma* comme trompe-l'œil et le faux comme artefact reste que l'appréhension du premier relève de la suspension volontaire d'incrédulité. Il y a une différence entre le trompe-l'œil et l'image disproportionnée. De fait, juste avant le passage mentionné par G. Simon, Platon évoque la question des peintures et sculptures de grande taille :

> L'ÉTRANGER.
> Je vois dans l'art d'imiter, d'abord l'art de copier ; c'est particulièrement quand on opère l'imitation en reproduisant les proportions du modèle en longueur, largeur et profondeur, et en y ajoutant les couleurs convenables.
> THÉÉTÈTE.
> Mais quoi, n'est-ce pas là ce que s'appliquent à faire tous ceux qui veulent imiter un objet ?
> L'ÉTRANGER.
> Non pas ceux du moins qui exécutent de grands ouvrages de sculpture ou de peinture ; car, s'ils donnaient aux belles figures qu'ils représentent leurs véritables proportions, tu sens bien que les parties supérieures paraîtraient trop petites et les inférieures trop grandes, parce que les unes sont vues par nous de loin et les autres de près[a].

Dans le trompe-l'œil comme genre pictural, le plaisir esthétique tient tout entier dans le fait que le spectateur *sait* avoir affaire à un jeu illusionniste : il peut jouir à la fois de l'illusion du volume ou de la profondeur et de la contemplation des techniques employées pour la produire[26]. Ce n'est pas véritablement le cas pour les colonnes des temples qui, parce qu'elles ne sont pas droites, donnent justement l'impression de l'être : ici le spectateur doit posséder quelques notions de géométrie pour déceler l'illusion perspective, qui demeure invisible à l'œil nu. C'est pourquoi le *phantasma* se distingue du trompe-l'œil : il incorpore l'illusion à même l'objet et la rend invisible ; il ne s'agit donc plus d'une illusion d'optique dépendant tout entière du point de vue du spectateur et aisément dissipée, mais d'une configuration de l'objet même propre à créer un leurre. C'est en cela que le reproche platonicien conserve toute sa force[27] : la représentation disproportionnée, distordue, non seulement ne donne pas accès à la vérité de la configuration de l'objet représenté, mais elle masque les moyens mêmes par lesquelles elle est produite.

[a] Platon, *Le Sophiste*, *op. cit.*, p. 235d-236a.

Traiter le faux comme un *eidôlon*, c'est ainsi supposer qu'il pervertit la relation de référentialité qu'il prétend mettre en œuvre ; le penser sur le modèle du *phantasma*, c'est supposer qu'il ne permet qu'une connaissance déformée, illusoire, de l'objet qu'il représente[28], et assigne à son spectateur une position-piège de passivité, par opposition au rôle actif, ludique, qu'il est amené à jouer dans le trompe-l'œil. On verra que ce sont justement ces deux présupposés que s'amusent à renverser les récits de faussaire. On peut en effet souscrire à une autre compréhension de l'image : celle d'une re-création efficace de son modèle, voire d'une production de celui-ci comme original. En ce sens, le faux devient paradoxalement producteur d'authenticité[29].

4. Limites du modèle de l'image et de l'approche ontologico-discursive

Car on peut parfaitement renverser les trois grands reproches traditionnellement adressés au faux : sa dangerosité à l'égard des œuvres authentiques qu'il fragilise et dévalue ; son inadéquation épistémique ; son absence de valeur intrinsèque.

D'une part, le faux peut, ironiquement, être mis au service de la sauvegarde de l'œuvre authentique qu'il reproduit :

> Mais le faux n'est pas toujours nuisible ; c'est parfois grâce à lui qu'est lancée une enquête qui aura pour résultat de retrouver l'original. C'est arrivé il y a longtemps avec la *Vierge à l'Enfant* de Sivignano. À partir d'une photographie, Zeri a réussi à *reconstituer toute l'affaire*. Pour préserver son précieux tableau d'une vente clandestine, la population de Sivignano l'avait *enlevé et dissimulé*, en le changeant de cachette chaque semaine de peur qu'il ne soit découvert. Pendant que le faux était mis en vente, l'original était sauf[a].

On pourra noter deux éléments, cependant : d'une part, l'activation implicite du *topos* de l'historien de l'art-détective, résolvant une énigme (donc construisant le récit véridique des événements passés : « reconstituer toute l'affaire ») à partir d'un indice ténu mais signifiant (une photographie, Zeri faisant ici figure de Sherlock Holmes) ; d'autre part, la découverte paradoxale de la vérité derrière les apparences (*a-lêtheia*, la mise au jour de ce qui est « enlevé et dissimulé ») non pas à partir de la contemplation de l'original, mais d'une *image* du faux : illusion au carré rendant possible l'accès à la vérité, comme si la manière même dont le faux fut dévoilé reprenait l'intention qui avait présidé à son élaboration (mettre le faux, l'illusion, au service de la préservation du vrai). Le faux peut ainsi valoir, ironiquement, par les faux

[a] M. Bona Castellotti, « Introduction », art cit, p. 11. Nous soulignons.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

étiquetages mêmes qu'il engendre, par la déconstruction et l'exploitation de l'onomastique comme catégorie épistémique sur laquelle il repose, comme outil de connaissance ou d'interprétation des œuvres authentiques. Ainsi d'un faux portrait de femme par Pollaiolo identifié par Zeri : « le cou de cette femme – ce cou exténué, ce cou de cygne – a été peint par quelqu'un qui a vu des Modigliani[a]. » Il reprend ici l'argument de l'inévitable trace de la contemporanéité du faussaire ; mais le rapprochement entre le maniérisme et l'esthétique de Modigliani est-il pour autant totalement dépourvu de pertinence, et ne peut-il fonctionner comme mobilisation d'outils d'analyse anachroniques mais néanmoins heuristiques (une sorte de plagiat par anticipation[30]) pour comprendre le tableau ? Inversement, ne suggère-t-il pas d'envisager le maniérisme comme une influence possible pour le peintre de Livourne ? Envisagé ainsi, le faux présente trois avantages heuristiques indéniables : il fonctionne comme une fenêtre ouverte sur l'épistémè d'une époque donnée ; il constitue à lui seul un musée implicite, une mosaïque de l'art de l'époque qu'il singe, et donc une série de rapprochements visuels qui seraient impossibles sans lui ; il nous oblige à repenser les catégories et les corpus par lesquels nous organisons notre perception de la production artistique et culturelle d'une époque donnée.

On peut également renverser le reproche fait au faux de se substituer frauduleusement à un original absent : il peut aussi s'avérer être un moyen efficace d'accès à l'original perdu qu'il reproduit. Aussi certains chercheurs, tels M.-C. Hellmmann, n'hésitent pas à proposer une véritable « archéologie de la copie et du faux » :

> certains faux se révèlent être d'un grand intérêt, comme cette statuette en terre cuite naguère acquise par le Musée du Louvre et qui représente une femme drapée de l'époque d'Agrippine la Jeune. Si la terre employée est sans aucun doute moderne, la pose, le style et le type de la statuette sont bien de Smyrne, et représentent un prototype qui a effectivement existé mais qui est aujourd'hui perdu, la figurine provenant soit d'un surmoulage, soit de l'utilisation d'un moule antique[b].

Ironiquement, c'est bien parce que le faux s'est substitué à l'original absent qu'il en permet une connaissance qui serait impossible sans lui.

Par ailleurs, la notion d'authenticité est polysémique : elle désigne à la fois l'attestation d'une origine et la légitimité d'un jugement. Or, comme le rappelle Eco, au Moyen-Âge, « *Authenticus* dénote la valeur, l'autorité, la crédibilité d'un texte, non son origine[c] ». On peut donc décorréler l'une de l'autre ces deux manières de comprendre l'authenticité : n'est pas

[a] F. Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, *op. cit.*, p. 126.
[b] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 12.
[c] U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 205.

nécessairement authentique ce qui fait l'objet d'une filiation légitime ; l'authenticité peut être conférée par la reconnaissance par les autorités légitimes du statut de l'objet. Autrement dit, certains objets faux du point de vue de leur histoire de production peuvent être perçus comme authentiques du point de vue de leur légitimation à un moment donné. La sacralisation prime sur l'origine. Et inversement, certains objets « inauthentiques » sont perçus comme plus authentiques que d'autres : M.-C. Hellmmann rappelle ainsi le cas des copies romaines d'originaux grecs perdus, estimées à la fois en raison de la connaissance de la sculpture grecque qu'elles permettent, et de leur propre valeur esthétique, alors que les copies XIXe de ces mêmes œuvres figurent en nettement moins bonne place dans les musées[a].

De même, le faux s'oppose non pas à une conception univoque de la vérité, mais à la pluralité de ses champs d'application, qu'on peut classer selon trois paradigmes :

> Les langues européennes n'ont en général qu'un mot pour dire *vérité* […]. Cette histoire commune s'est accordée pendant plusieurs siècles sur une définition de la vérité comme « correspondance » entre la chose et l'esprit, ou *adaequatio rei et intellectus*. Pourtant, notre tradition est en l'occurrence particulièrement composite et hétérogène : trois paradigmes principaux, repérables par l'étymologie et la sémantique, y coexistent. Le paradigme hébraïque, *'èmèt*, est théologico-juridique ; il signifie « solide, durable, stable » et nomme la fidélité de l'alliance homme-Dieu et la confiance en la promesse, ce qui le fait sémantiquement analogue au *truth* anglais. Le paradigme grec, *alêtheia*, construit la vérité comme rapport de privation au caché, à l'oublié […]. Le paradigme latin, *veritas*, déterminant pour la majorité des vernaculaires modernes, est normatif : il désigne la correction et le bien-fondé de la règle ; c'est la vérité juridique […] que « garde » et « conserve » […] une institution légitime[b].

On a donc trois paradigmes possibles de la vérité, qui recoupent les domaines à travers lesquels le faux va pouvoir déployer toute l'ambiguïté de ses pouvoirs épistémiques et éthiques : la vérité comme crédit, (bonne) foi ou croyance, ce qui rejoint tous les problèmes d'économie (narrative) de la confiance, la vérité comme dévoilement (« dé-cèlement[c] ») et/ou remémoration, ce qui renvoie aux systèmes de l'enquête, et la vérité comme garantie institutionnelle, règle ou norme, ce qui renvoie à toute la question de l'attribution et du *connoisseurship*, de l'identification d'un objet garantie par une autorité considérée comme compétente et légitime. Trois paradigmes de la vérité par rapport auxquels le faux se place dans une position de défi : il interroge les conditions de la production et de l'usage du crédit, et des rôles (destinateur/destinataire, auteur/lecteur) des acteurs impliqués dans une relation de confiance, en suggérant l'instauration d'économies de la confiance *sui generis* ; il fait dérailler

[a] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 12.
[b] B. Cassin et al., « Vérité », art cit, p. 1342.
[c] *Ibid.*, p. 1343.

le paradigme indiciaire comme fondement épistémique de l'enquête pour suggérer d'autres modèles possibles à la fois de dévoilement et de remémoration du passé ; enfin, il est le pivot d'une entreprise de désacralisation qui conteste à la fois la légitimité des autorités compétentes pour distinguer l'authentique du faux et par là le sacré du profane, et les fondements de la partition même entre ces deux pôles opérés par les mécanismes attributionnistes et identificatoires.

De même, la notion de vérité est mobilisée dans quatre domaines de prédilection : l'histoire comme établissement d'une cohérence et d'une continuité dans le temps, l'être et ses déterminations, la connaissance et ses limites, et le droit et ses légitimations[a]. Ce sont également dans ces quatre domaines que le faux va exercer ses pouvoirs : en proposant des historiographies subversives ; en remettant en question les systèmes d'identification et d'authentification comme jugements sur la nature de l'objet ; en positionnant son faussaire comme concurrent direct des figures de savants qu'il critique ou ridiculise ; enfin en mobilisant les systèmes de légitimation et de légalisation au service de l'élaboration de sa propre sacralisation.

Le faux reprend ainsi à son compte les mécanismes mêmes par lesquels nous concevons la vérité. Ainsi de la notion de vérité-promesse ou de vérité-confiance, entendue comme continuité et stabilité dans le temps : « *'Èmèṯ* qualifie ce qui ne saurait manquer de s'avérer dans le futur […]. La "vérité" dont il s'agit est donc moins l'adéquation à une représentation que la satisfaction d'une attente[b] […]. » Or c'est ce mécanisme même de l'attente et de l'appréhension d'une continuité qui favorise l'efficacité du faux, comme en témoigne le cas Van Meegeren, pressé de donner aux érudits hollandais des années 1930 à la fois le Vermeer qu'ils désiraient et celui qui manquait à leur conception historiographique d'un âge d'or pictural du dix-septième siècle. Les critiques cherchaient en effet à prouver l'existence d'une phase religieuse, influencée par le Caravage, de la production de Vermeer, existence dont il ne resterait justement plus aucune œuvre-relique capable de témoigner. Van Meegeren s'est donc employé à répondre à un désir, à prouver une hypothèse, à réaliser une prédiction : loin d'adopter un processus de création ouverte, comme dans le cas de la création d'une œuvre originale, il a tâché de produire l'image manquante, l'original absent capable d'attester d'un passé perdu dont il ne demeure pas de traces. À partir du moment où la falsification fonctionne, la création d'un Vermeer religieux et caravagiste, fictif, devient une œuvre collective : les dupes du faussaire trouvent eux-mêmes des raisons de se convaincre de l'authenticité des faux, et en viennent

[a] Voir *ibid*., p. 1342 .
[b] *Ibid.*, p. 1343.

même à modifier leur image de Vermeer à mesure qu'ils intègrent à leur canon les faux de Van Meegeren[31]. Le faux joue ainsi de la projection rétrospective de nos attentes sur le passé pour réécrire des pans entiers de l'histoire ou de l'histoire de l'art, ou à l'inverse pour « inventer » les traces matérielles d'un passé que l'on suppose *devoir* s'être produit.

Il y a donc trois conceptions possibles de la vérité : l'une, préalablement donnée mais cachée, résultat d'un processus de dévoilement qui se confond avec celui de l'enquête ; l'autre, qui se comprend comme l'énoncé authentifié, ou certifié, d'une autorité reconnue ; et enfin, une troisième, qui repose sur la notion de confiance[32]. L'enjeu serait de montrer que les fictions de faussaires déconstruisent la première conception comme une illusion : derrière l'enquête, il n'y a pas de vérité stable ni de référent solide de la représentation ; et que, parallèlement, elles mettent en question la validité épistémique et morale des vérités autoritaires, pour proposer un troisième modèle de vérité, horizon épistémique et éthique de la fiction contemporaine, fondé sur le repli de la notion de vérité ni sur celle de réalité[33] (l'énoncé fait référence de manière adéquate à du réel), ni sur celle de véridicité, mais trouvant sa légitimation dans une économie narrative de la confiance et une revalorisation fictionnelle de la notion de *crédit*. Dans ce dernier sens, la vérité est d'ordre performatif, la fiction peut *avérer*, mais la performance de la vérité que propose la fiction ne s'effectue que dans un dialogue avec un lecteur dont on redéfinit la position.

5. Pouvoirs de la réversion

Penser la vérité comme relation de crédit et de confiance, c'est donc nécessairement distinguer, sous les espèces du faux, l'erreur du mensonge, et accorder une dimension morale à la notion de vérité. D'où le lien entre la notion de vérité et celles de sincérité et d'authenticité. La première garantit la bonne foi de l'interlocuteur et son implication responsable dans l'échange. Quant à la seconde, elle évolue d'un simple sens juridique (est authentique, on l'a vu, ce qui est certifié par une décision faisant loi) à un sens psychologique ou personnel : est authentique celui qui manifeste une relation sincère, transparente, à lui-même[34]. Le faux peut ainsi prendre le double sens d'*inauthentique* (insincère, qui ne correspond pas à soi-même) ou de *mensonger*. Dans ce cas, la relation de confiance prime sur le rapport de référentialité : la conception du faux comme mensonge met l'accent sur l'intention du locuteur davantage que sur le contenu de son discours[35]. Ou, dans le cas du faux comme artefact, davantage que sur la nature de l'objet échangé. Ce qui ne va pas sans poser problème quant à l'identification du

faux : la qualification d'un faux comme tel dépend-elle ainsi de la nature même de celui-ci ou de l'intention de son producteur ? Doit-on comprendre le faux sur le modèle discursif du mensonge ou sur celui, ontologique, de l'idole ?

Et cette coloration morale du faux vient expliquer son rapprochement avec la fiction. La prévalence en Occident du concept de vérité comme *adaequatio rei et intellectus*, et donc de la vérité comme stabilisation d'une part d'un rapport référentiel entre un discours et la chose qu'il vise, et d'autre part d'un rapport de conformité et de connaissance entre l'objet et son idée ou sa pensée, explique en effet la forte tendance à ranger la fiction du côté du faux (et non pas seulement du mensonge), voire à confondre les deux. Par contraste avec la relation référentielle et épistémique stabilisée que propose le discours vrai, la fiction semble à la fois inconsistante et incohérente : elle ne vise pas un objet existant hors d'elle et ne permet pas d'accéder à la vérité figée de l'être qu'elle prétend représenter. C'est d'ailleurs l'un des enjeux des fictions de faussaire : substituer à une vision figée, essentialisée, du vrai, une vision dynamique et performée. On en trouve la démonstration sans doute la plus éclatante dans la théorie des « puissances du faux » défendue par Gilles Deleuze, qui rappelle que « dans une conception dite classique du vrai, il s'agit de distinguer le réel et l'imaginaire ; […] le faux étant la confusion du réel et de l'imaginaire ou de l'essence et de l'apparence ou de la représentation et de la modification[a]. » Contrairement au vrai, qui a une forme organique[36], le faux n'a pas de forme, mais une puissance :

> La puissance du faux, c'est l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. C'est l'indécidabilité de ce qui est réel et imaginaire. Ce n'est pas du tout la même chose que la "confusion du réel et de l'imaginaire", pas du tout. […] Sous la puissance du faux, il n'y a pas plus d'essence que d'apparence. La puissance du faux ne peut pas dire tout est apparence. Les apparences, elles ne sont pas moins ruinées que les essences. Il y a indiscernabilité de l'essence et de l'apparence, il y a indécidabilité entre le réel et l'imaginaire[b].

Ce qui permet de distinguer entre vérité et réel, dès lors qu'on comprend la première comme distinction du réel et de l'imaginaire, distinction qui « s'opère dans l'image bien que ni le réel ni l'imaginaire ne fassent partie de l'image. […] L'erreur, c'est l'acte par lequel je confonds les deux aspects [représentatif, modificatif] de l'image, le vrai c'est l'acte par lequel je distingue les deux aspects de l'image[c]. » D'où une première angoisse, liée à une conception statique, voilée, de la vérité :

---

[a] Gilles Deleuze, *Cinéma et vérité : le faussaire*, série de cours (1983-1984), transcriptions et enregistrements en ligne dans *La voix de Gilles Deleuze*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=260, (consulté le 16 novembre 2016). Il s'agit d'un extrait du cours 45 du 08/11/1983.
[b] *Ibid.*
[c] *Ibid.*

> Car après tout la vérité […], je viens d'essayer de montrer que ça n'existait pas tout fait, faut la dégager. Les philosophes les plus classiques ont toujours dit : faut dégager la vérité, elle est pas là, elle vous attend pas, si vous la dégagez pas du faux, vous vous trouvez de toute manière dans un monde d'images. Alors vous reconnaissez un philosophe classique à ce qu'il vous dit : on est perdu dans un monde d'images, ça peut être même une grande angoisse, l'angoisse de ce monde d'images qui balaie tout[a].

Telle est la conception du faux comme *eidolon*, celle du faux comme image qui opère la confusion entre réel et imaginaire, entre les pôle représentatifs et modificatifs de l'image, par opposition à l'*eidos*, la forme du vrai[37]. Et la réponse à l'angoisse de confusion générée par le faux passe par une conception aléthique de la vérité. On peut toutefois lui opposer, avec Deleuze, une distinction entre le faux comme *confusion* du réel et de l'imaginaire et la puissance du faux comme *indiscernabilité* du réel et de l'imaginaire : « Et comment appeler celui qui construit l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire ? […] A savoir il tient la puissance du faux : il est le faussaire. Alors que l'homme qui se trompe, il est l'homme qui ment. Alors que l'homme qui se trompe, c'est celui qui confond le réel avec l'imaginaire[b]. » Le régime de la puissance du faux instaure l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, leur constante réversion dans une série de « faux-fuyants » où tous les marqueurs de l'identité et de la filiation se dissolvent dans le faux, comme dans l'exemple que cite Deleuze de *La Vie extravagante de Balthazar* de Maurice Leblanc. Pas moins de quatre personnages peuvent y être reconnus pères du protagoniste, en raison notamment d'un tatouage « MPT » qu'il porte et qu'ils interprètent diversement. Filiation, empreinte, père/auteur : la puissance du faux met en crise les tenants fondamentaux de la conception aléthique de la vérité et de son dévoilement dans et par un paradigme indiciaire, une interprétation univoque de traces identificatoires, notamment à même la peau ou le corps. D'où la substitution nécessaire d'une autre forme de vérité, conçue non plus comme dévoilement mais comme création : pour Deleuze, « il faut soumettre le vrai à la puissance du faux », pour « faire de la vérité quelque chose à créer[c] ».

L'abolition de la distinction entre la copie et le modèle, entre le vrai et l'apparence, réclame une substitution de l'original au modèle, et une performance de la vérité sous la forme du nouveau, de la métamorphose. D'où la conclusion de Deleuze :

> Quand est-ce que le faux prend de la puissance ? Et bien précisément quand il se dégage de tout modèle de vérité. Quand il ne se présente pas comme vrai. […] Mais […] s'il est vrai qui la chaîne des faussaires détruisait tout concept et tout modèle de vérité, en revanche elle n'a pas pour conclusion : tout se vaut, tout est faux. Car tout est faux c'est une proposition stupide et banale. Comme dit Nietzsche encore une

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*
[c] *Ibid.* Extrait du cours 49 du 13/12/1983.

> fois dans une de ses plus belles phrases : « nous avons aboli le monde de la vérité, mais nous avons aboli "aussi" le monde des apparences ». […] C'est des hommes de métamorphose [qui permettent cela], c'est les hommes de la métamorphose, c'est ceux qui érigent la volonté de puissance en volonté de métamorphose. Là ils ont un autre nom, quand ils le peuvent, ce sont des artistes. […] Vous savez pourquoi le faussaire génial, faisant des faux Vermeer, reste nul par rapport à Vermeer ? Pour une raison très simple, c'est parce que le faussaire ne sait pas changer et que Vermeer lui, il sait changer. […] Qu'est-ce que distingue un vrai Vermeer d'un faux Vermeer ? Un vrai Vermeer à une puissance de métamorphose, un faux Vermeer est comme un jugement sur Vermeer, qui remplit et qui effectue les critères de jugement – un point, c'est tout. […] C'est en ce sens que la narration comme puissance du faux peut être dite finalement, créatrice. Créatrice de quoi ? À ce moment-là nous n'avons plus d'inconvénient à employer le mot « vérité ». Elle sera créatrice de vérité[a].

La théorie de la puissance du faux permet donc de sortir de l'aporie de l'hypothèse ontologique (celle d'une partition binaire entre le vrai et le faux) sans pour autant renoncer à faire la part de l'authentique et de l'inauthentique, non plus sous l'angle de la nature ou de la substance de l'objet suspect, mais sur sa capacité de changement ou de métamorphose. De même, par opposition à une description organique fondée sur un modèle de vérité dévoilant l'être caché mais toujours là, la narration falsifiante de Deleuze, la fiction, construit une fabulation qui vient se superposer au réel existant[38]. Ce que permet la théorie de la puissance du faux, c'est l'exaltation des pouvoirs de réversion de « l'image-cristal » de Deleuze.

L'hypothèse ontologique privilégie une conception aléthique de la vérité et une conception mensongère de la fiction, qui ne peut donc avoir aucune visée de connaissance : « Alors que l'idée d'imitation permet d'assigner à l'art une fonction de connaissance et donc de vérité, l'idée de fiction implique celle de mensonge et de fausseté[b]. » D'où la gravité du geste du faussaire, qui, au lieu d'inventer une fiction ostensiblement mensongère, mais du moins originale, se contenterait d'imiter frauduleusement, et donc illusoirement, un réel existant. Il louvoie ainsi entre deux dangers traditionnellement propres, en Occident, à la représentation, la fiction comme mensonge et la reproduction comme illusion, mobilisant l'une et l'autre dans son projet trompeur. Deux attitudes sont alors possibles face à cette opération de construction : soit un rejet de la fiction comme construction inadéquate, soit une assomption de la fiction comme construction heuristique pour appréhender la réalité. Et, parallèlement, soit une conception de la vérité comme dévoilement, soit une conception de la vérité comme conception du nouveau. C'est, bien sûr, à chaque fois, la seconde option qui sera privilégiée dans les récits de faussaire.

---

[a] *Ibid.* Extrait du cours 66 du 12/06/1984.
[b] Jacqueline Lichtenstein et Élisabeth Decultot, « Mimêsis » dans Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 793.

II. Plan pragmatique : feintise et fiction. Angoisses de l'inversion

Si l'on envisage le faux, au contraire, non plus (ou pas seulement) comme une menace ontologique, mais comme le résultat de l'action d'un faussaire ou d'un jugement, alors il faut tenter de dégager sa spécificité d'une série de gestes proches : « essayer de distinguer entre copies, imitations, et falsifications, alors même que ces diverses catégories peuvent se recouvrir[a] », bien sûr, mais aussi entre falsification et mystification, canular, imposture, plagiat…, en somme distinguer le faux de toute une série de phénomènes connexes qui ne se confondent pas avec lui, d'autant de gestes qui ont parfois une portée politique, éthique, épistémique, toute différente[39] – et qui permettent, en retour, de préciser les contours de ce à quoi il s'oppose, la fiction.

1. La pseudonymie, le mensonge et l'imposture

La pseudonymie ne nous arrêtera ici qu'en tant qu'elle ne se confond pas avec la fausse attribution, dans laquelle un tiers (le « Prétendant » chez Eco), attribue une œuvre donnée à un auteur incorrect[b]. Plus intéressant pour nous : le cas du mensonge. Comme celui du faux, « l'examen du mensonge oblige à conjoindre un questionnement logique et ontologique, épistémique et éthique, quadruple questionnement auquel on ajoutera le problème du statut de la parole, et du repérage du sujet de cette parole[c]. » Depuis la tradition augustinienne, sa définition dépend de l'intentionnalité du locuteur[40] plus encore que de la nature de la proposition discursive (on ne ment que si on a l'intention de tromper) : on retrouve le problème du rapport de l'articulation entre la nature de l'objet et du discours et l'intention de celui qui le crée ou le diffuse. Dès lors qu'on ne dispose pas de critères de jugement fiables, c'est « l'impératif de sincérité » qui devient « l'ultime garantie de l'intersubjectivité et du sens, lorsque précisément toute transcendance est récusée[d]. » L'inquiétude surgit face au caractère perlocutoire du mensonge, voire à sa performativité : « Il est, par une transgression assumée ou non, une interrogation sur l'existence et la nature d'un garant des mots : le mensonge par lui-même théâtralise la question des fondements du discours[e] », comme le faux pose celle d'un

[a] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 12.
[b] Voir U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 184.
[c] Michèle Sinapi, « D'un mensonge l'autre : mensonge privé, mensonge politique. Le tournant kantien » dans Françoise Reumaux (ed.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé, 2005, p. 37-38.
[d] *Ibid.*, p. 37.
[e] *Ibid.*, p. 39.

garant de l'authenticité, et les deux ouvrent sur l'angoisse de l'indistinction : le mensonge peut ainsi devenir « abolition de la division entre les mots et les choses, et destitution du pacte langagier : il tient, *à la place de la vérité*, le discours de l'abîme, du sans fond[a]. »

Cependant, différence essentielle, il n'implique pas de production ou d'altération d'un objet à propos duquel on passe des jugements. C'est un discours faux au sens ontologique ou logique. Pour les mêmes raisons, on distinguera également le « *faux historique* » (au sens d'Eco) et l'*infox* (ou *fake news*) du faux tel que nous l'entendons dans cette thèse[b]. Pour ce qui est de notre tentative de circonscrire la notion de faux, le mensonge ne pose en fait de véritable problème que dans deux cas précis : d'une part, celui d'une conception du faux uniquement sur un modèle discursif (mais on a vu comment Eco évacue la confusion possible de la « contrefaçon » et du mensonge) ; d'autre part, celui de la confusion possible entre *mensonge*, *feintise* et *fiction*. Cette dernière tient à une conception de la notion de vérité selon un double point de vue, épistémologique (relation de conformité) et moral (« connaissance à laquelle on attribue la plus grande valeur[c] »), « qui voit dans la *vérité* l'antonyme d'une part de *feinte* ou d'*illusion* et d'autre part de *mensonge*[d] ». Or on sait qu'il faut distinguer le mensonge de la « feintise ludique partagée » qu'est la fiction.

Dans le même ordre d'idées, on ne fera pas de la sincérité un strict antonyme du faux. Cette notion n'est véritablement pertinente pour notre propos que dès lors qu'elle est corrélée à la notion d'authenticité, en tant qu'elle concerne ce que N. Heinich appelle les « objets-personnes », caractérisés par leur « insubstituabilité ». L'exigence d'authenticité s'applique en effet alors aussi bien sur les producteurs de l'objet que sur l'objet lui-même[41]. Inversement, les réactions de rejet de certaines formes d'art issues de la déconstruction des règles et du canon initiée à la même époque se fondent aussi bien sur une récusation des œuvres elles-mêmes que de leurs auteurs, soupçonnés d'insincérité : l'inauthenticité de l'œuvre tient alors non plus à une opération de falsification (ce qui nous occupe dans cette thèse), mais à leur relégation hors du champ de l'artistique[42] (vers celui de la fumisterie, de la supercherie, ou du kitsch, par exemple). Et, corrélativement, l'évaluation de l'œuvre en termes d'authenticité ne se fonde plus sur la vérification d'une histoire de provenance et de production et sur l'analyse de caractéristiques matérielles et stylistiques, traces et reliques d'un geste auctorial, mais sur l'estimation de la sincérité du geste artistique qui préside à la production d'un objet comme œuvre. Ainsi, le « jeu

[a] *Ibid.*, p. 53.
[b] U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 185.
[c] Alain Rey, *Le Grand Robert* (éd. cit.), cité par A. Surgers, *L'Automne de l'imagination*, *op. cit.*, p. 19.
[d] *Ibid.*

avec l'inauthenticité[a] », qui caractériserait l'art contemporain, selon Nathalie Heinich, n'est pas véritablement un jeu avec la falsification, mais un jeu avec la sincérité comprise comme autorisation de la sacralisation d'un objet indépendamment de ses caractéristiques intrinsèques. De fait, le *ready-made*, exemple paradigmatique qu'elle cite, pour n'être pas directement fabriqué par l'auteur qui le revendique, exige bien, pour être perçu comme œuvre et non comme objet industriel interchangeable, la perception d'une continuité ou d'un contact avec le créateur qui le produit comme forme d'art[43] : la remise en cause de l'authenticité comme sincérité du geste n'entraîne pas celle de l'authenticité comme conception reliquaire de l'œuvre. Un tel jeu d'inauthenticité entraîne donc des considérations d'un tout autre ordre que celles qui nous occupent ici – ce qui ne nous empêche pas d'étudier comment l'inauthenticité au sens de falsification peut, aussi, caractériser une partie de la production contemporaine.

Quant aux fausses informations, il nous semble que l'attention nouvelle dont elles font l'objet s'inscrit dans le constat, que faisait Nicole Caligaris dans son récit *Le Paradis entre les jambes*, à l'ère du « téléphone intelligent » et de « l'Internet », de « cette nécessité désormais familière de ne concevoir d'acte que dans, par et pour le discours, la construction des signaux et des traces qui le font connaître[b]. » Si l'acte ou l'événement est toujours déjà informé par sa mise en discours (ou du moins perçu comme tel), l'inquiétude quant à sa transformation en signe et en trace se double de celle d'une circulation à vide des signes, sans lien de référentialité possible avec le réel, sans distinction d'avec ce qui est encore de l'ordre du référentiel. En ce sens, la peur des *infox*[44] serait une forme d'avatar contemporain de l'angoisse du simulacre, plutôt qu'une manifestation de la prégnance, de la prolifération ou de la relativisation du faux dans nos sociétés contemporaines.

Reste enfin, quant à la question de l'opposition entre faux et sincérité, à aborder le cas plus épineux de la distinction entre faux et imposture. Celle-ci, telle notamment que la définit et l'étudie Maxime Decout, partage avec le faux et la mystification nombre de traits communs : elle aussi « suscite l'enquête[c] » en raison de son caractère relationnel : de même qu'il n'y a pas de faux sans destinataire du faux et sans situation de communication ni sans récit, l'imposture pour exister « a besoin de la reconnaissance d'autrui. C'est à la fois une conduite de discrétion et de théâtralisation. Il faut, du moins quand elle pénètre dans la littérature et qu'elle veut être lue comme imposture, que le camouflage soit, d'une manière ou d'une autre, déshabillé, ou au moins soupçonné. La question pour les œuvres, qui conditionne des modalités spécifiques de

[a] Nathalie Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité », art. cit., p. 67-68.
[b] Nicole Caligaris, *Le Paradis entre les jambes*, Paris, Verticales, 2012, p. 99.
[c] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 7.

maniement du langage, de relation à l'autre et au lecteur, est donc celle de trouver comment dire ce qui doit être tu[a]. » Comme la mystification, l'imposture programme sa détection, ou du moins se rend détectable, par une série de signes qui demandent à être interprétés, donc à faire l'objet d'une investigation et d'une lecture. C'est une première différence avec le faux qui, lui, n'a pas vocation à être découvert : si l'imposture peut avoir une portée critique, c'est, comme la mystification, en tant qu'elle peut être comprise comme telle. En cela l'imposture a davantage partie liée avec la fiction, voire peut être considérée comme une pratique fictionnelle à part entière, à la différence du faux qui se dissimule (et établit, par son refus même d'un pacte de fictionnalité ou de fiduciarité, sa différence nette d'avec la fiction) : « Revenons à ce que suppose l'imposture : faire exister ce qui n'existe pas, montrer ce qu'on n'a pas, donner ce qu'on ne possède pas, ne pas être qui ont est. N'est-ce pas le propre de la littérature[b] ? » L'imposture crée une fiction qui demande à être lue comme telle, même si elle exige un déchiffrement ; le faux crée un récit (de provenance, de production) qui entend être pris pour un discours référentiel et crédible. Là où l'imposture supplante une réalité préexistante (M. Decout rappelle que le terme prend sa racine d'*imponere*, s'imposer), le faux se présente comme un ajout, complémentaire : il vient s'insérer dans une œuvre, un courant, une période, à laquelle on perçoit qu'il *manque* des éléments. L'imposture est un jeu de masques ; le faux est une *trouvaille* qui complète un ensemble déjà connu.

Comme le faux cependant, elle entraîne la confusion des figures de l'enquêteur et du trompeur : « Car si l'imposture déchaîne l'enquête, le mythomane est aussi le détective, le fin limier, farfouillant dans les cachettes, épluchant les savoirs des uns et des autres, pour amorcer la ruse, la faire durer et, parfois, égarer le sens[c]. » De même que les experts deviennent faussaires pour mieux duper, de même l'imposture réussie suppose l'enquête préalable ; inversement, la posture d'enquête que suscitent en retour faux et impostures dès lors qu'ils se laissent soupçonner peut tendre, chez le détective professionnel ou improvisé, à la paranoïa, comme on le verra. Encore faut-il qu'ils se laissent soupçonner : c'est sans doute le cas des impostures littéraires, qui en cela rejoignent les mystifications, ce n'est pas celui des faux. Enfin, l'imposture, si elle exige l'invention d'un être, d'un autre moi, ne peut être comparée à une « contrefaçon créatrice » qui aboutirait à la production d'un objet nouveau : elle est de l'ordre de la performance de soi, non de la fabrication d'un artefact faisant l'objet d'une attribution trompeuse.

---

[a] *Ibid.*, p. 9.
[b] *Ibid.*, p. 13.
[c] *Ibid.*, p. 14.

2. La contrefaçon et la fausse monnaie

La commissaire spécialisée Béatrice Roussel propose la définition suivante de la contrefaçon[45] : « Copie non autorisée d'un support existant mais présentée de manière à ressembler le plus possible au produit original[a] […]. » Elle est complétée, plus loin, dans un encadré du catalogue de l'exposition Cartier, par celle-ci : « Qu'est-ce que la contrefaçon ? C'est un délit qui consiste à usurper le droit de propriété intellectuelle d'un autre. Cette usurpation peut revêtir plusieurs aspects : la reproduction frauduleuse d'une marque et / ou d'un produit protégé par la loi[46]. » Il nous importe de faire la différence entre « contrefaçon » (sujet que nous n'entendons pas traiter dans cette thèse) et « faux » pour distinguer la spécificité de ce dernier ; la distinction que nous proposons entre les deux ne recoupant pas celle opérée par le droit français. La contrefaçon correspondrait à ce qu'Eco désigne comme « contrefaçon modérée » : elle n'implique pas, c'est là ce qui nous intéresse, la création ou la recréation d'un original (comme dans le cas de la contrefaçon « radicale » ou « créative »), mais un simple geste de reproduction : il n'y a pas de dimension créative dans la contrefaçon, mais un travail sur l'interchangeabilité de la copie et de l'original, dont la présence est requise (c'est sa désirabilité et sa rareté qui garantissent la valeur financière de l'objet) – là où c'est l'absence de l'original qui permet ou engendre le faux. Les faux manuscrits de Thomas Chatterton, par exemple, réclament une triple invention : celle, littéraire et artistique, de leur contenu (vers du poème, symboles de l'héraldique, etc.) ; celle, matérielle, de leur support (le choix par Chatterton de manuscrits, et non d'un autre type de support, est partie prenante d'une relecture libérale de l'histoire médiévale anglaise et est donc signifiante en soi[47]) ; celle d'une histoire de provenance crédible. On ne trouve rien de comparable dans la contrefaçon : c'est l'original, sa propre histoire et sa matérialité qui conditionnent sa reproduction (presque) à l'identique dans la contrefaçon[48].

En outre, pour être détectée, la contrefaçon exige une opération inverse de celle du faux : « bien qu'une erreur de perception soit toujours possible, à cause des effets de ressemblance, comme le droit de la contrefaçon repose précisément sur les ressemblances et non sur les différences, les risques d'erreur sont faibles. La caractérisation de l'imitation pose moins

[a] Jean-Michel Ribettes, « Sur le terrain. Entretien avec Béatrice Roussel, commissaire de police, responsable du Groupe des contrefaçons, spécialement attaché à la répression des contrefaçons industrielles, commerciales, artistiques et littéraires » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 20.

problème pour les enquêteurs que l'objectivation du réseau commercial[a]. » Soit l'inverse de ce qui se passe pour l'attribution d'un tableau, où on cherche à déterminer la différence irréductible qui permet de donner un nom à l'auteur de l'objet. De même, là où le faux entend diminuer l'écart entre l'objet falsifié et l'objet authentique, voire à supplanter entièrement ce dernier, la contrefaçon se fonde sur un délicat équilibre entre une ressemblance immédiatement identifiable (sur laquelle repose l'attrait de la contrefaçon), et un écart suffisamment significatif pour échapper à la répression juridique : la contrefaçon doit pouvoir à la fois être confondue avec l'original et s'en distinguer au besoin[b]. Comme le faux, la contrefaçon fonctionne donc sur le modèle de la magie du nom (non plus celui du créateur, mais de la marque, qui à la fois détermine le prestige de l'objet et engage « tout un réseau dans lequel se définit "*la nature, la qualité et la provenance du produit*[c]" ») ; cependant, elle suppose une forme de négociation constante entre deux objectifs opposés :

> La possibilité d'une complicité entre consommateur et contrefacteur trouble la légitimité du droit des marques. Elle conduit en effet à la suspicion généralisée : la marque ne serait qu'un dispositif de représentation, qu'une pure stratégie d'anticipation, qui n'a pas de conséquence sur la nature et la qualité des objets mais seulement sur les prix. Du même coup, pour le consommateur final, il n'y a pas à proprement parler de dilemme : soit, ce qui l'intéresse, c'est la marque en tant que nom assorti de signes et de formes aisément identifiables et de bonnes contrefaçons peuvent très bien faire l'affaire ; soit c'est le haut niveau de qualité des produits, et la présence de la marque ou des signes qui lui sont associés est un critère secondaire[d].

La contrefaçon remet donc en cause le fonctionnement de la magie du nom, comme le faux ; cependant, cette remise en cause ne peut fonctionner pleinement que si l'acheteur de la contrefaçon a conscience de son existence et est partie prenante des décisions d'arbitrage entre le prestige du nom de marque et le rapport qualité-prix qui ne dépend pas strictement de ce premier. Elle demande donc l'exercice d'une forme d'expertise du quotidien pour tenter de déterminer la provenance et la qualité des objets en circulation : soit on estime pouvoir évaluer l'objet selon ses caractéristiques intrinsèques, indépendamment de toute indice de qualité (marque, label, appellation contrôlée, etc.) ; soit on s'en remet à un réseau de signes qu'on sait falsifiables mais qui tiennent lieu de garantie en l'absence d'expertise qui permette d'évaluer efficacement la qualité de l'objet. Ces signes-garanties engendrent parfois des situations absurdes où un animal vivant peut être dit « inauthentique[e] » dès lors que son pedigree est sujet

[a] Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, 2e éd., Paris, Pétra, 2014, p. 34.
[b] *Ibid.*, p. 35-36.
[c] *Ibid.*, p. 54.
[d] *Ibid.*, p. 59-60.
[e] *Ibid.*, p. 80.

à caution, dans un renversement assez saisissant du paradigme reliquaire qui informe la réception du faux : là où l'objet « vrai » tire son authenticité d'un contact avec le corps de son créateur supposé, dans la contrefaçon, c'est le corps animal, vivant, qui est falsifié par sa mise en rapport avec une histoire de provenance inadéquate.

Quant à la fausse monnaie, c'est un cas particulier de contrefaçon, qui se distingue notamment des autres par la sévérité de sa répression : il s'agit en effet d'un crime, et non un simple délit[a]. Touchant aux pouvoirs régaliens de l'État, elle suscite des réponses particulièrement fermes ; mais elle ne constitue pas, comme du reste les autres types de contrefaçon, un geste de falsification, au sens où nous employons le terme (et celui de « faux ») dans cette thèse. On verra cependant qu'elle peut, dans certains cas, être considérée, dans un sens polémique, comme une forme de falsification créative par les faussaires : c'est tout le paradoxe du procès de Paolo Ciulla, qui se revendique artiste en tant que faux-monnayeur, et sur lequel nous reviendrons en détail.

3. Le plagiat et la copie : extension du domaine l'inauthenticité ?

La fausse attribution consiste soit à donner à un objet un auteur incorrect, soit à prétendre faussement qu'une œuvre est en fait un original perdu (ou créé de toutes pièces). Le plagiat concerne le phénomène inverse, puisque son auteur tente de masquer le lien entre l'œuvre originale plagiée et sa copie[49], en se l'attribuant à lui-même[50]. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, « la fausseté semble caractériser, plus que l'objet lui-même, les conditions de sa divulgation et leurs conséquences interprétatives[b] », puisqu'il n'y a ni altération de l'objet copié ni création d'un nouvel objet, d'autant moins qu'il s'agit d'œuvres allographiques : « La falsification n'intervenant que dans l'attribution à tel auteur, la notion de *faux texte* n'aurait alors de sens qu'associée à celle de *faux nom* ; de ce point de vue, les écrits apocryphes comme les œuvres simplement signalées d'un pseudonyme peuvent se comparer aux plagiats, puisque tous reposent sur l'inscription d'une signature, sur un label de garantie, un certificat de provenance non adéquat[c]. »

---

[a] L. Terras, « Faux monnayeurs. Entretien avec Jean-Paul Coffre, commissaire divisionnaire, chef de l'Office central de la répression du faux monnayage à la Direction centrale de la Police judiciaire » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier*, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p. 14.
[b] Jean-François Jeandillou, « La mystification littéraire, ou peu s'en faux » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 325.
[c] *Ibid.*, p. 326.

J.-F. Jeandillou propose cependant de « discriminer nettement *supercherie* et *mystification*[a] ». La première « implique une “substitution du faux à l’authentique” », et met à mal « la responsabilité de l’auteur face à ses écrits. De fait, relèvent de la supercherie littéraire l’ensemble des procédés de substitution, donc des techniques d’écriture, qui tendent à établir comme un faux rapport entre un *vrai texte* et un *vrai nom*, autrement dit entre une œuvre et son signataire. » Il fait de la différence entre supercherie et mystification une question d’intentionnalité : « La mystification, quant à elle, se fait jour dès que cette discordance se trouve exploitée à des fins captieuses. […] L’arme tactique de la supercherie se trouve alors placée au service d’une stratégie de publication qui ajoute au faire-semblant de la supercherie un faire-croire parfois redoutable[b]. » D’où un parallèle entre la signature artistique et la signature littéraire : quand la première garantit l’authenticité, donc la qualité et la valeur d’une œuvre, la seconde engage la responsabilité du signataire, faisant des seuils de l’œuvre « un lieu de vérité inexpugnable » : « que l’ouvrage soit fictionnel ou non, la signature n’implique pas en l’occurrence une validation du dit, mais du dire, puisqu’elle assigne à l’énonciateur un ancrage identifiable. […] En authentifiant une œuvre qu’il n’a pas conçue mais copiée, le plagiaire s’arroge une compétence indue et son nom reste porteur de mensonge même s’il s’agit de son *vrai nom* légal[c]. » La garantie porte ainsi sur la valeur épistémique, esthétique ou stylistique de l’ouvrage ; elle engage un pacte de lecture faussé.

Dans le cas d’un plagiat partiel, la différence avec une pratique citationnelle peut parfois paraître mince : Hélène Maurel-Indart inclut par exemple dans sa typologie des plagiaires le « joueur » qui « joue avec les références codées, les citations cachées ou les recopiages faussement signalés, convoquant ainsi, à travers son œuvre, l’ensemble de la communauté littéraire[d] », citant nommément Perec, plagiaire au même titre, semble-t-il, que « le plagiaire récidiviste […] [qui] affirme sans scrupule l’originalité de son œuvre […], nie son acte et rejette l’accusation comme une infamie […] [en raison d’une] une confusion inconsciente, profondément ancrée, entre l’être et le paraître, entre le faire et le faire faire[e]. » Elle renvoie ainsi dos à dos l’intertextualité ludique et le vol pathologique (ce qui ne peut que rapprocher ce portrait du plagiaire des portraits traditionnels du faussaire, pervers ou malade, ne produisant que des œuvres à l’ontologie déficiente, des ombres ou des reflets). C’est de fait un héritage ancien : de même que la modernité artistique a engendré une « obsession » du faux, de même

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*, p. 327.
[c] *Ibid.*, p. 328-329.
[d] H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 15.
[e] *Ibid.*, p. 13.

l'essor de l'imprimerie déchaîne une peur du plagiat, envisagé comme une épidémie, une peste « contagieuse, écœurante, non naturelle, et terminale », si bien que le plagiat était et demeure, quoique peu sévèrement puni, l'accusation la plus sévère qu'on puisse porter à l'égard d'un auteur[a].

Comme dans le cas de la falsification artistique, le terme *plagiat* et sa condamnation apparaissent tardivement : au XVI[e] siècle pour le premier[b], deux siècles plus tard pour la seconde, avec l'avènement de la propriété intellectuelle, qui influence encore aujourd'hui, sur les plans juridique comme culturel, notre compréhension du faux en art comme en lettres. Là encore, comme en art, l'absence d'une culture de l'authenticité au sens moderne du terme, ainsi qu'un souci de mise en circulation des idées, des savoirs ou des œuvres, permettent que coexistent depuis l'Antiquité et jusqu'à la Révolution les accusations de plagiat entre auteurs, accrues après l'arrivée de l'imprimerie et des procédés de reproduction mécanique, et une pratique, tolérée ou revendiquée, de l'imitation créatrice, ce que H. Maurel-Indart appelle l'« ère du plagiat honteux, certes, mais autorisé[c] ». Cette pratique génère son lot d'œuvre fantômes, d'originaux absents ou perdus qui ne sont pas sans rappeler certaines falsifications : « Le vénitien P. Alcyono, mort en 1527, […] aurait détruit le traité perdu de Cicéron *De Gloria*. Il s'en serait approprié les plus beaux passages – plagiat indémontrable, par définition[d]… ». De fait, le plagiat met lui aussi en jeu la question de la filiation et du rapport à l'original : une étymologie plus ou moins exacte[e] rapproche le terme du latin *plagiarius*, le voleur d'esclaves ou d'enfants. Le plagiat comme phénomène pose donc bien, comme le faux, les problèmes de l'attribution, de la paternité[51] et de la filiation, du rapport à l'original, mais en en inversant le sens : le plagiaire s'attribue une paternité illicite, quand le faussaire s'efface derrière un créateur postiche. Dans le faux, c'est l'auteur illégitime qui est spectralisé, réduit au rang de fantôme ; dans le plagiat, c'est l'œuvre originale, refondue ou inhumée dans sa copie, en même temps que l'auteur légitime[52]. Là encore, ces problèmes ne font pas l'objet d'un net consensus culturel ou juridique, parce que les idées restent de libre parcours et parce que les pratiques citationnelles se sont multipliées pendant la modernité artistique et littéraire. D'où la récurrence et la complexité des jugements rendus, encore aujourd'hui, dans ce type d'affaire, et la virulence des polémiques.

---

[a] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 27.
[b] H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 20.
[c] *Ibid.*, p. 31.
[d] *Ibid.*, p. 23.
[e] *Ibid.*, p. 19.

Après les lois révolutionnaires de 1791 et 1793 qui consacrent la propriété intellectuelle, ce n'est qu'en 1957 qu'est véritablement votée en France une loi sur la propriété littéraire[a], reprise dans la loi de juillet 1992 relative au Code de la propriété intellectuelle. Comme pour le faux, cependant, l'apport du droit se révèle limité pour comprendre la notion de plagiat et repose sur des concepts aux contours flous et au maniement subjectif :

> La notion d'originalité, qui est au cœur de toute étude sur la contrefaçon, n'apparaît que tardivement. […] Original n'est pas nouveau. Prenons une œuvre identique à une œuvre antérieure. Elle n'est pas pour autant une contrefaçon, tant que son auteur, ignorant son existence, ne l'a pas copiée : la loi ne protège pas tant l'œuvre que l'auteur. […] La nouveauté, notion objective et strictement chronologique, puisqu'elle se définit par l'absence d'antériorité, n'est pas, en conséquence, un critère d'originalité. « Ce qui est original, c'est le résultat d'une création de l'esprit, portant "l'empreinte de la personnalité" de son auteur[b]. » […] La doctrine n'a pas manqué de souligner le caractère subjectif d'une telle appréciation. La question de la contrefaçon se retrouve en fait au cœur du jugement esthétique et de la critique littéraire[c].

Par opposition, le droit anglo-saxon préfère la notion de *copyright*, fondé sur le « critère objectif » de la copie ou de la reproduction d'une œuvre antérieure, « indépendamment de toute appréciation sur le caractère novateur ou personnel de cette œuvre. » En règle générale, le droit anglais obéit à une logique de marché moins favorable à la protection des auteurs que le droit français : il faut attendre 1988 pour que le Royaume-Uni se dote d'un chapitre sur le droit moral, restreint au droit à la paternité et au droit au respect de l'œuvre (alors que le droit français mentionne également le droit de divulgation, de repentir ou de retrait), et l'exercice de ce droit peut être limité dans le temps[d].

Le plagiat, dans une acception étendue, a été pu être entendu à partir de la seconde moitié du XXe siècle comme une pratique créative d'appropriation et de désappropriation, notamment dans les champs artistiques (qu'on songe à Mark Bildo par exemple, ou à la pratique musicale du *sampling*[53]) et littéraires[54]. Il ne s'agit cependant pas de plagiat au sens juridique du terme, dans la mesure où le principe même de l'appropriation comme pratique artistique est de s'exhiber comme telle.

Quant à la copie, même lorsqu'elle n'est pas frauduleuse, elle est souvent traitée de pair avec le faux[55], voire la restauration, quoi qu'elle ne soit en générale pas confondue avec lui[56]. Ainsi, de manière assez représentative, le catalogue de l'exposition « Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier » de la BNF se compose-t-il de quatre sections, « Les copies », « La recréation

---

[a] *Ibid.*, p. 213. Pour une discussion détaillée des droits patrimoniaux et moraux des auteurs, voir p. 216.
[b] Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 44.
[c] H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 225-226.
[d] *Ibid.*, p. 231.

par changement de matière ou de restauration », « Les faux véritables » et « Monnaies, médailles et armoiries, vraies et fausses[57] ». La copie n'est donc pas un « vrai faux ». De fait, il nous semble qu'elle ne devrait, en toute rigueur, pas poser de problème particulier, dans la mesure où elle constituerait un « phénomène très courant, naturel, et généralement sans conséquence[a] », longtemps utilisé comme méthode d'apprentissage par excellence, et parfois même nécessaire pour garantir l'authenticité d'un objet : « la monnaie, objet multiple, doit toujours être la copie d'elle-même pour être authentique[b]. » La copie d'œuvres ou d'objets d'art a longtemps été pratiquée, massivement, dans toute l'Europe, notamment pour favoriser la circulation des œuvres et des connaissances. L'exemple du South Kensington Museum, qui deviendra le V&A, est à ce titre éclairant : la commande de copies, pleinement intégrées aux collections du musée (elles ne font pas l'objet d'un système de référencement à part, qui les distinguerait des originaux), y sert des objectifs multiples : compléter les collections quand les originaux sont indisponibles, faire connaître des exemples de style ou de design qu'on juge remarquables, et dont on estime que les caractéristiques essentielles ne se perdent pas dans l'opération de copie, et même « éclairer la nation et améliorer les exigences du bon goût national[c] ». Comme le montre B. Lasic, la cohabitation, dans les salles du musée lui-même, de copies et d'originaux pour reconstituer des intérieurs d'époque peut être comprise comme une tentative de création de « proto-*period rooms*[d] », dont on connaît le succès dans les musées contemporains.

La copie peut même en venir à être considérée comme une représentation exacte de l'original, qui en favorise une forme de connaissance seconde, et à ce titre faire l'objet d'une authenticité spécifique : « Depuis un peu plus de cent ans, des méthodes brevetées permettent de fabriquer […] des copies directes, reproductions plus ou moins conformes, ou encore des réductions, parfois dans une autre matière, souvent "certifiées authentiques" à l'aide d'un poinçon et d'une étiquette[e]. » De même, une copie peut se substituer à un original sans qu'il n'y ait aucune « intention frauduleuse », comme dans l'exemple que cite F. Queyrel : « la clientèle romaine entichée d'art grec demande des pastiches […]. L'œuvre est alors la copie d'un original idéal : il s'agit évidemment d'une recréation, où les traits pertinents sont destinés à favoriser la reconnaissance d'une image tournée vers le passé grec. La recréation, présentée

[a] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 12.
[b] *Ibid.*
[c] Barbara Lasic, « Acquiring and Displaying Replicas at the South Kensington Museum: 'The Next Best Thing' » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (eds.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 72.
[d] Voir *Ibid.*, p. 84-85.
[e] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 12.

comme copie, est en fait un original[a] ». Dans la tradition religieuse, elle peut même prendre un caractère sacré, dans le cas des icônes par exemple, où c'est la ressemblance avec le modèle, et non la nature de l'objet, qui consacre l'authenticité et l'efficacité de la copie. Il n'y a de fait pas de rapport hiérarchique entre original et copie, mais simplement un ensemble de copies sacrées qui tirent leur authenticité d'un contact avec une relique (quand elles ne sont pas reliques elles-mêmes, comme dans le cas du Suaire de Turin[b]). Dans l'art contemporain, la théorie de Benjamin a pu être reçue comme un moyen de légitimer la copie : dans une ère où l'aura de l'œuvre d'art est menacée par sa reproduction mécanique, l'approche religieuse de l'art perd de son sens et autorise une réévaluation des reproductions et répliques. D'où, avant même la période postmoderne, un certain nombre de provocations d'artistes visant à inverser la relation entre copie et original : Eduardo Paolozzi préfère en 1953 exposer une photographie de son œuvre *Plaster Blocks* plutôt que l'œuvre elle-même et déclare qu'il en vient à préférer un tapis qui reproduirait la Joconde à l'œuvre elle-même, comme Magritte pouvait dire préférer une carte postale du *Printemps* au tableau de Botticelli, ou Bacon refuser de voir la toile de Velasquez pour peindre son *Innocent X*[c]. Toutefois, cette réévaluation de la copie ne menace pas entièrement le primat de l'original, ni l'importance de l'authenticité de l'œuvre : tous continuent de signer ou certifier leurs productions, comme d'ailleurs l'ensemble des artistes contemporains qui tentent de les remettre en cause.

En somme, la copie est un outil épistémique extrêmement efficace : elle permet de s'approprier la technique et le style d'un auteur, d'une école ou d'une période donnés ; elle permet une meilleure connaissance de l'original qu'elle reproduit en le re-présentant en son absence et en le modélisant ; elle fonctionne comme le résumé synthétique d'un courant esthétique dont elle concentre les « traits pertinents ». Cette valeur épistémique lui confère, en retour, une valeur esthétique et une authenticité propres.

Elle devient suspecte principalement pour trois raisons : quand elle reproduit un modèle illégitime[58], quand elle est susceptible d'être confondue – dans une intention frauduleuse ou non – avec l'original qu'elle reproduit, et dans le cas des « copies d'auteur », celles de De Chirico par exemple. Un auteur peut-il être le faussaire de lui-même ? Entrent en conflit, ici, la valeur esthétique de l'œuvre et son caractère testimonial : les œuvres postérieures de De

[a] François Queyrel, « Copies et faux dans la sculpture » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (eds.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 19.
[b] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 23.
[c] Bernard Vere, « Authentic the Second Time Around? Eduardo Paolozzi and Reconstructed Studios in a Museum Environment » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (eds.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 94.

Chirico, devenues anachroniques, perdent leur caractère avant-gardiste. Doit-on pour autant les considérer comme fausses ?

La crainte d'une indistinction de la copie et de l'original nous semble relever, quant à elle, d'une confusion entre la copie et le faux, à la fois sur le plan conceptuel et sur celui de l'usage :

> Copies innocentes, mais jusqu'à quel point ? Si la copie, en principe, ne se confond pas avec le faux, il est évident qu'elle le favorise en introduisant l'équivoque. Reproduire – de préférence avec une légère variation, car la réplique parfaite d'un objet d'art, point par point, apparaîtrait d'emblée suspecte – est le moyen le plus simple et le plus fréquent de falsification, souvent même le plus réussi[a].

Dans le cas où une variation est sciemment introduite, le but n'est plus de reproduire fidèlement pour diffuser, faire connaître ou disposer de l'original : le geste créateur est immédiatement pris dans un mécanisme de tromperie. L'exemple littéraire le plus éclatant qu'on peut citer à ce sujet est sans doute celui du *Cabinet d'amateur*[b] de Perec : le faussaire reproduisant en abyme le tableau éponyme et toutes les toiles qu'il contient sur sa surface introduit volontairement, à chaque niveau de la mise en abyme, d'infimes variations dans ses reproductions, qui sont autant d'indices de l'inauthenticité foncière des originaux qu'il peint. La copie avec variation est le signe même d'une falsification généralisée : tous les tableaux de la collection représentés – ou, du moins, « la plupart » d'entre eux – sont faux. En dehors de la fiction, la copie falsifiée peut également engendrer le faux : « L'allure de "pastiche" qu'ont parfois les œuvres [anciennes] archaïsantes, souvent très éclectiques, explique que les faussaires modernes, Dossena ou Monti, les aient imitées avec prédilection, créant ainsi des "faux modernes" à côté des "faux anciens[c]" ». La copie avec variation, plus séduisante, devient le nouvel original que le faussaire moderne choisit de recréer, en raison même de la variation initiale… La copie n'a donc pas en soi partie liée à la falsification : c'est l'usage qu'on en fait qui crée l'équivoque, soit qu'on la confonde de bonne ou mauvaise foi avec l'original, soit qu'on affirme qu'elle est l'original dont on conteste l'authenticité.

À l'inverse, confondre copie et faux, ou du moins affirmer que la frontière qui les sépare est poreuse, nous paraît tout à fait contestable sur le plan conceptuel[59]. C'est le choix, par exemple, de l'exposition « Vraiment faux » à la fondation Cartier :

> nous avons essayé de définir les limites qui, de la copie à la réédition, mènent du vrai au faux. Prenant comme objet de référence la Joconde nous avons décliné ce

[a] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 13.
[b] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, [1979]., Paris, Seuil, 2001, 84 p.
[c] Mary-Anne Zagdoun, « Le style archaïsant » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (eds.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 37.

> symbole même de l'ambiguïté, partant de la copie d'époque pour arriver aux gadgets actuels. […] Cette analyse de la Joconde nous a permis d'inclure dans le deuxième lieu d'exposition le travail de Mike Bidlo, simulationniste, celui de Daniel Spoerri, roi du détrompe-l'œil et enfin celui d'Alain Jacquet, adepte du trompe-l'œil. Tous trois passionnés par l'étude du modèle et par la nécessaire distance d'interprétation garante de la création[a].

En d'autres termes, l'exposition procède par une série de glissements avoués, de la « copie d'époque », souvent utile pour témoigner d'un état d'une œuvre à un moment donné, et présentée comme copie, aux « gadgets », reproductions commerciales, parodiques ou ludiques, de la Joconde. Or les séparent deux démarches radicalement différentes : d'un côté, l'hommage et la diffusion d'une œuvre considérée comme importante ; de l'autre, le recyclage ludique d'un tableau iconique. Le gadget ne prend pas la Joconde comme « modèle » dans le sens d'un original dont on cherche à proposer un commentaire esthétique ou qu'on tente de reproduire pour en analyser les secrets. Cela ne le rend pas, pour autant, « faux » : il ne prétend pas être autre chose que ce qu'il n'est. M.-C. Beaud semble confondre ici la notion de « faux » avec celle de « kitsch ». Enfin, le thème du recyclage, de la déclinaison kitsch ou ludique, et du détournement, qu'elle semble considérer au fond, dans leur « ambiguïté », comme autant de formes d'inauthenticité, l'amène à lier la « copie » non seulement au « faux » mais à des pratiques artistiques citationnistes ou illusionnistes qui n'ont que peu à voir non seulement avec la « copie d'époque », mais sans doute même avec la « copie ». Il semble qu'elle replie ici la notion de « reproduction » sur celle de copie. Or, si les artistes cités jouent de la reproductibilité technique, non seulement de l'œuvre d'art, mais de tout objet courant, pour interroger la frontière entre objet artistique sacralisé et objet de consommation, ils ne sont pas dans une démarche de « copie », mais bien de démultiplication d'un objet pour questionner ce qui reste de son aura. D'où l'intérêt d'une définition resserrée de la copie, du faux et de la reproduction ; mais aussi de la notion de « modèle », qui peut tout aussi bien désigner un original à imiter, un original perdu à remplacer, ou au contraire un original à la présence écrasante qu'il s'agit de critiquer, de commenter, ou de détourner. En toute rigueur, il nous semble qu'on ne peut vraiment parler de faux que dans le second cas, et de copie que dans le premier. Se refuser à distinguer entre ces gestes, prendre la « copie » au sens large, reviendrait en effet à risquer, comme on vient de le voir, non seulement de les confondre, mais *in fine* de considérer comme intrinsèquement inauthentique tout geste qui ne relève pas de la création singulative.

---

[a] Marie-Claude Beaud, « Vraiment faux » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 4.

4. Le simulacre et la simulation : angoisses de l'inversion

Si la simulation, qu'on la nomme « simulacre » ou « réalité virtuelle », peut être rapprochée du faux, c'est parce qu'elle est porteuse de la même angoisse ontologique de confusion du réel et de sa représentation. Dans l'exposition de la fondation Cartier, une section entière lui était consacrée, en la présentant comme un phénomène lié aux progrès scientifiques des années 1980 : « la réalité qui est la nôtre pour l'instant se transforme chaque seconde, ne sommes-nous pas dans l'antichambre d'un monde totalement artificiel[a] ? » Un glissement s'opère ici du faux au virtuel, accusé de contaminer le réel, de l'artificialiser, ou de le rendre inaccessible. Nous ne pourrions connaître qu'une réalité *fausse* parce que *fabriquée*, dans laquelle l'authenticité est devenue une notion purement et simplement obsolète. Cette angoisse se retrouve, bien sûr, exemplairement, dans les ouvrages de Baudrillard et Debord ; et elle est avant tout celle d'un mouvement d'*inversion* (et non plus de réversion ou de distorsion), généré par le faux, de la vie vécue à la représentation de cette vie ; mouvement compris comme une *falsification*[60].

Le « spectacle » au sens de Debord « inverse le réel[b] » ; il « est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence », si bien que le théoricien peut conclure que, « [d]ans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux[c] ». Il s'agit bien d'une inversion et non d'un processus dynamique de réversion : dans la société du spectacle, « le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels[d] ». Il n'y a pas réversibilité du vrai et du faux, qui garantirait, comme chez Deleuze, une série des puissances du faux à travers lesquelles construire des vérités, mais une trajectoire univoque qui confère au faux, *in fine*, une « présence réelle », à travers l'abolition de frontières qu'on ne peut plus franchir dans un sens comme dans l'autre : « Le spectacle, qui est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présence-absence du monde, est également l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la *présence réelle* de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence[e]. »

On retrouve ici la conception du faux comme *eidolon*, mais comme *eidolon* réifié : l'image perd son caractère transitif ou référentiel, et ce qui, dès lors, constitue la falsification,

---

[a] *Ibid*., p. 4.
[b] G. Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 18.
[c] *Ibid.*, p. 19.
[d] *Ibid.*, p. 23.
[e] *Ibid*., p. 207-208.

c'est l'indistinction de l'apparence et de l'essence, non plus en tant que l'apparence est momentanément confondue avec l'être même auquel elle est censée renvoyer, comme dans le cas du trompe-l'œil, mais en tant qu'elle n'est plus perceptible comme telle, comme image. Ainsi, chez Debord comme ailleurs, l'angoisse d'une inversion de l'essence en apparence, du réel en image, se double de celle d'une confusion parfaite entre la représentation et son objet : « Le spectacle est la carte de ce nouveau monde, carte qui recouvre exactement son territoire[a]. » Là où le mythe borgésien de la carte à l'échelle 1 pouvait encore se lire comme un éloge de la représentation et de la *fiction*, l'analyse du spectacle se place tout entière du côté de la falsification : non plus la représentation émancipatrice, mais le devenir-image aliénant. La falsification, cependant, ne peut avoir lieu que par l'arrêt du mouvement et l'effacement même des traces de celui-ci : dans le (par)achèvement linéaire de l'inversion et non à travers le dynamisme de la réversibilité du vrai et du faux, de l'image et du rée[b].

La subversion peut se concevoir comme antidote à l'inversion aliénante en tant qu'elle est remise en mouvement des concepts et des discours ; le vrai étant « un moment du faux », étant pris dans le mouvement d'un *devenir-faux*, dès lors qu'il se fige. Aussi le détournement est-il *in fine* une pratique de décontextualisation et de remise en circulation des idées : « C'est l'obligation de la *distance* envers ce qui a été falsifié en vérité officielle qui détermine cet emploi du détournement[c] ». Et Debord de conclure, paradoxalement, au plagiat comme antidote du faux (à la distorsion comme remède au faux, en somme) : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il sert de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste[d]. » Contre l'autoritarisme de la chose une fois pour toutes jugée et de l'auctorialité consacrée, la pratique du plagiat comme piratage (désauctorialisation et correction) constitue le *style* même de la lutte contre la falsification opérée par le spectacle. La reconquête d'une vérité perdue passe d'abord par un déracinement :

> Le détournement est le contraire de la citation, de l'autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation ; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l'option précise qu'elle était à l'intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée. Le détournement est le langage fluide de l'anti-idéologie. […] Il est, au point le plus haut, le langage qu'aucune référence ancienne et supra-critique ne peut confirmer. C'est au contraire sa propre cohérence, en lui-même et avec les faits praticables, qui peut confirmer l'ancien noyau de vérité qu'il ramène. Le détournement n'a fondé sa cause sur rien d'extérieur à sa propre vérité comme critique présente[e].

[a] *Ibid.*, p. 31.
[b] *Ibid.*, p. 197.
[c] *Ibid.*, p. 198.
[d] *Ibid.*
[e] *Ibid.*, p. 199.

En ce sens, il n'y a pas, bien sûr, chez Debord, de renoncement à la production de la vérité, mais bien une « mission historique d'instaurer la vérité dans le monde » en « s'émancip[ant] des bases matérielles de la vérité inversée[a] ».

On retrouve chez Baudrillard, dans l'analyse du simulacre, le même processus d'inversion trouvant son point d'aboutissement dans la confusion absolue du réel et de la représentation, dès l'exergue initiale, tirée de l'*Ecclésiaste*[b]. Il est donc peu étonnant de retrouver, sous sa plume, la même image borgésienne de la carte et du territoire, une nouvelle fois relue à travers le prisme de l'abolition de la relation de référence et de représentation qui les lie l'une à l'autre :

> Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire […]. C'est le réel, et non la carte, dont les vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même*. […] Mais il ne s'agit plus ni de carte ni de territoire. Quelque chose a disparu : la différence souveraine, de l'une à l'autre, qui faisait le charme de l'abstraction. […] C'est toute la métaphysique qui s'en va. Plus de miroir de l'être et des apparences, du réel et de son concept. […] Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastasable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties[c].

On songe à Eco qui définissait lui aussi le faux comme « un signe qui fonctionne comme tel uniquement s'il est pris pour son denotatum ». C'est là cependant que peut se jouer la différence entre le simulacre au sens de Baudrillard et le faux : dans l'hyperréel du simulacre, il n'y a plus que des signes, qui sont détachés de toute relation référentielle. C'est pourquoi les figures du double, du miroir, de l'imitation ne sont pas propres à décrire le fonctionnement du simulacre, et pourquoi les notions de réel et de vérité sont vidées de leur pertinence. Le simulacre ne fonctionne plus qu'en relation avec lui-même, dans une production séparée, autonomisée, de signes pris dans un processus d'infini renvoi à eux-mêmes. Or, si, pour fonctionner comme tel, le faux suppose d'être confondu avec son denotatum, il demeure nécessaire que cette confusion soit ponctuelle et localisée : qu'elle ait lieu uniquement pour un

---

[a] *Ibid.*, p. 209.
[b] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 9. « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. »
[c] *Ibid.*, p. 10-11.

faux précis, et non comme système généralisé d'inversion du réel en sa représentation. Le faux n'est efficace que si l'on suppose que d'autres cartes fonctionnent encore comme des représentations ou des modélisations valides d'autres territoires. C'est d'ailleurs ce que semble suggérer Baudrillard lui-même lorsqu'il distingue « dissimuler », « simuler » et « feindre » :

> Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. L'un renvoie à une présence, l'autre à une absence. Mais la chose est plus compliquée, car simuler n'est pas feindre : « Celui qui feint une maladie peut simplement se mettre au lit et faire croire qu'il est malade. Celui qui simule une maladie en détermine en soi quelques symptômes. » (Littré.) Donc, feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de l'« imaginaire ». Le simulateur est-il malade ou non, puisqu'il produit de « vrais » symptômes ? On ne peut ni le traiter objectivement comme malade, ni comme non-malade. La psychologie et la médecine s'arrêtent là, devant une vérité de la maladie désormais introuvable[a].

De manière remarquable, l'angoisse de l'abolition des frontières entre vrai et faux, réel et imaginaire, se joue dans l'incapacité à analyser les « symptômes », à les agencer comme traces pertinentes, *via* un paradigme indiciaire[61] (l'exemple de la médecine est prolongé à la page suivante par celui de la psychanalyse, comme chez Ginzburg), dans un récit véridictif en tant que pris dans une relation de référentialité stable et transparente avec le réel qu'il interprète. L'indistinction du réel et de l'imaginaire qui a lieu dans le simulacre est en même temps, indissociablement, une indistinction entre vrai et faux : le réel n'est plus, et le discours est incapable de dire la vérité du réel, de représenter le réel. D'où « l'interrogation que pose la simulation – à savoir que la vérité, la référence, la cause objective ont cessé d'exister. Or que peut faire la médecine […] avec le redoublement de la maladie dans un discours qui n'est plus ni vrai ni faux ? Que peut faire la psychanalyse avec le redoublement du discours de l'inconscient dans un discours de simulation qui ne peut plus jamais être démasqué, puisqu'il n'est pas faux non plus[b] ? » Tout se passe comme si, pour Baudrillard, l'impossibilité d'évaluer un discours selon un critère de vérité ou de fausseté était corrélée à l'impossibilité d'évaluer l'adéquation entre un discours et son référent, et entre un événement et sa cause : brouillant l'ordre du discours, la simulation rend simultanément inaccessible le réel et impossible tout « discours de vérité[c] ». La simulation révèle la non-pertinence absolue du paradigme indiciaire comme outil de lecture d'un réel aboli dans l'indistinction des frontières. C'est peut-être ainsi que fonctionne le simulacre, mais ce n'est pas cependant ainsi qu'agit le faux : lui n'abolit pas,

[a] *Ibid.*, p. 12.
[b] *Ibid.*, p. 13.
[c] *Ibid.*, p. 48.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

mais fait *dérailler*, comme on le verra, le paradigme indiciaire qu'il remobilise et dont il dépend.

D'où le fait que la réponse au faux n'est pas l'iconoclasme qu'on peut opposer au simulacre : « On peut vivre de l'idée d'une vérité altérée. Mais leur désespoir métaphysique [celui des iconoclastes] venait de l'idée que les images ne cachaient rien du tout, et qu'elles étaient en somme non pas des images, telles qu'en elles-mêmes le modèle original les change, mais bien des simulacres parfaits, rayonnants pour toujours de leur fascination propre[a]. » Le faux n'abolit pas la relation d'échange entre l'image et le modèle original, mais il la renverse : en lui, c'est l'image qui change le modèle original. Le faux demeure du côté de la représentation, et non de la simulation[62]. En ce sens, dans les romans dont nous nous occupons, il pourrait même, comme on le verra, constituer une réponse à la « surenchère de vérité » et de réel proposée par la littérature du vrai en régime de simulation, et elle-même partie prenante du processus de simulation : « Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu. Production affolée de réel et de référentiel, parallèle et supérieure à l'affolement de la production matérielle : telle apparaît la simulation dans la phase qui nous concerne – une stratégie du réel, de néo-réel et d'hyperréel, que double partout une stratégie de dissuasion[b]. » Le masque que constitue le faux, en revanche, quand bien même masque d'une absence et supplantation de cette absence par l'image ou la représentation, n'abolit pas la relation, l'idée même de l'absence, ou sa désirabilité.

L'abolition de l'absence est corrélée, dans le monde du spectacle et de la simulation, à l'abandon de l'histoire ou à sa paralysie. Chez Debord, on le voit par exemple dans la thèse 158 : « Le spectacle, comme organisation sociale présente de la paralysie de l'histoire et de la mémoire, de l'abandon de l'histoire qui s'érige sur la base du temps historique, est *la fausse conscience du temps*[c]. » Chez Baudrillard, cette idée est perceptible dans une allusion aux peintures rupestres des grottes de Lascaux :

> C'est de la même façon, sous le prétexte de sauver l'original, qu'on a interdit les grottes de Lascaux aux visiteurs, mais qu'on en a construit l'exacte réplique à cinq cents mètres de là, pour que tous puissent les voir (on jette un coup d'œil par le judas sur la grotte authentique, puis on visite l'ensemble reconstitué). Il est possible que le souvenir même des grottes d'origine s'estompe dans l'esprit des générations futures,

[a] *Ibid.*, p. 14-15.
[b] *Ibid.*, p. 17.
[c] G. Debord, *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, p. 156.

> mais il n'y a d'ores et déjà plus de différence : le dédoublement suffit à la renvoyer toutes deux dans l'artificiel[a].

Lascaux en vient à représenter l'indistinction programmée de l'« authentique » et de la copie, l'artificialisation subséquente de l'authentique et le nivellement de l'authentique et sa copie, tous deux réduits au statut de copies sans original. Et, de copies sans original, les deux grottes en viennent à devenir des copies sans origine. L'abolition de l'origine (ou de la perception possible d'une origine) dans le simulacre est ainsi « fausse conscience du temps » et abolition de l'Histoire, alors même que Lascaux symbolise justement, en tant qu'objet culturel et patrimonial, une forme d'*archê*, condition de possibilité même d'une Histoire, comprise comme origine authentique, absolue et indépassable. La perte de ce sens de l'origine comme sens, corrélativement, de l'authenticité, entraîne la perte de sens de l'histoire. C'est là, peut-être, un autre point de différence entre le faux et le simulacre : le premier favorise certes une productivité de la copie dès lors que l'original est perçu comme perdu ou absent, la copie sans original se voyant alors dotée d'une forme d'authenticité paradoxale, *sui generis* ; mais il ne tire pas l'absence de l'original de l'abolition de l'origine. En ce sens, le faux demeure pris dans une logique temporelle articulée au maintien d'une relation référentielle, ou du désir de cette relation, même – ou surtout – en l'absence d'un original.

Le simulacre entend « sauver le principe de réalité » en « cach[ant] que le réel n'est plus le réel » par un effet de « dissuasion[b] », qu'on pourrait sans doute aussi appeler « spectacle[c] » : il exhibe le *visible* de la représentation comme échange de signes qui tourne à vide[d], là où le faux, au contraire, cache sa relation référentielle à un original perdu ou absent. Le faux est invisible comme tel. D'où les figures du flou, de la vision entravée ou indirecte, qui l'accompagnent souvent (fantômes, miroirs, ombres, reflets, brume, etc.). Il maintient donc, logiquement, la nécessité de l'opposition entre apparence et essence, au moment même où il tente de faire passer l'une pour l'autre ; à la différence du simulacre, qui est la négation même de la frontière entre les deux. Le faux joue de la différence entre réel et réalité en tant qu'ils demeurent séparés ; le simulacre confond sciemment les deux, ou plutôt substitue une réalité devenue simple principe au réel. Le simulacre implique un « travail du deuil du réel[e] », là où le faux propose justement d'inverser le travail de deuil de l'original en célébration de la productivité de la copie.

---

[a] J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 21.
[b] *Ibid.*, p. 26.
[c] Voir G. Debord, *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, p. 23.
[d] J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 37.
[e] *Ibid.*, p. 45-46.

Car, en fin de compte, le faux demeure de l'ordre de l'*eidolon* : image trompeuse, image fantôme, peut-être, mais image tout de même, offrant à son spectateur les possibles herméneutiques et heuristiques de la représentation, qu'empêche le simulacre qui érige l'apparence en pur visible[a].

Cependant, une telle angoisse d'un réel faussé et artificialisé se retrouve également dans la critique contemporaine. Témoin cette analyse tout aussi pessimiste d'Anne Surgers, pour qui la contemporanéité est marquée par le règne de « l'image-leurre » « narcissique », autre forme de « spectacle » :

> La culture des sociétés postindustrielles s'est uniformisée. Elle s'est aussi mondialisée, en particulier par le biais de l'image-miroir. C'est une monoculture narcissique de l'image du même. […] Du récit allégorique (aujourd'hui dénigré et appelé « conte pour enfants » ou « conte folklorique »), qui transmettaient non pas une morale, mais un art de la vie et qui contenaient un empilement de sens possibles, on est passé à une narration linéaire, utilisée aujourd'hui par les images dominantes ou par le *storytelling* : deux outils de persuasion qui jouent d'une narration plate, reçue comme une vérité parce qu'elle est vraisemblable, qui s'adresse à chacun, individuellement, et qui peut avoir un effet persuasif sur chacun, donc sur un très grand nombre d'individus, grâce aux médias électroniques. [… N]ous ne sommes ni les maîtres, ni les commanditaires de l'image, mais des cibles visées par une propagande qui utilise comme arme la narration linéaire et spéculaire, d'un récit ou d'une image composés pour que le destinataire ne distingue plus la frontière qui sépare la réalité de la fiction[b].

On retrouve sans surprise la conception d'un présent dénaturé ou dévoyé par le règne du faux compris comme réversion angoissante du vrai en faux et du réel en image, comme confusion de la réalité et de la fiction, que celui-ci s'appelle spectacle, simulation ou règne de la vraisemblance. La nostalgie de l'époque perdue des frontières nettement dessinées sert de contraste à la peinture du présent dystopique de sujets manipulés, à la fois inconscients et incompétents : insoucieux des représentations qui les aliènent, et incapables de faire preuve, en fin de compte, de *discernement*. Cependant, cet extrait est également symptomatique des confusions qu'engendre un usage lâche ou simplement ontologique de la notion de faux : la critique d'Anne Surgers met en effet sur le même plan récit et image, et opposition entre vrai et faux et réalité et fiction, comme si les termes étaient interchangeables. Or on peut postuler aussi l'existence d'un spectateur ou destinataire d'un discours non pas passif et aliéné, mais actif et partenaire de jeu, pour peu qu'on fasse la part du récit et de la fiction, et du récit et de l'image. Le faux, on l'a dit avec Eco, est certes une narration efficace ; on peut arguer, pour autant, et toujours avec Eco, que le meilleur antidote à ses aspects les plus nocifs est justement

[a] Voir *Ibid.*, p. 80.
[b] A. Surgers, *L'Automne de l'imagination*, *op. cit.*, p. 322-324.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

la pratique ludique de la fiction, qui revalorise le rôle du lecteur comme enquêteur. De même, toute contemplation d'une « image-miroir » n'implique pas une nécessaire complaisance narcissique du spectateur. La confusion du réel comme modèle et de sa représentation n'engendre pas obligatoirement une confusion entre réalité et fiction : les mécanismes sur lesquels repose le fonctionnement de l'image et du récit divergent ; la première joue d'une relation de référentialité, le second d'un processus de dévoilement.

En outre, il faut souligner que l'angoisse du simulacre ou de la simulation repose sur une confusion entre faux et virtuel qui est vieille comme la notion de réalité artificielle. On la trouvait déjà dans les années 1980[63], avec le développement de la « réalité virtuelle », on la retrouve de nos jours sous diverses formes (critique des réseaux sociaux et de leur gestion de la diffusion de l'information et de certains modes de sociabilité notamment) ; elle repose sur le postulat que l'opposition entre réel et virtuel recoupe celle entre réalité et faux et vrai et faux, confusion conceptuelle qui a une portée plus idéologique (sous la forme d'une certaine angoisse devant des développements technologiques récents) que véritablement heuristique.

Le problème d'une telle extension de la notion de simulacre est qu'elle nous laisse dans une position intenable : la conscience du simulacre à la fois « réclame que nous exercions notre jugement et qu'en définitive […] nous gardions par rapport au réel une distance suffisante, faite de sérieux et d'humour[a] » tout en faisant le constat de l'impossibilité même de cette distanciation. Il faudrait maintenir avec le réel le rapport qu'on entretient avec le trompe-l'œil, tout en étant incapable de nous placer au point de vue juste où l'illusion se dissipe pour laisser place à l'appréciation ludique de la construction du piège. C'est oublier que le faux se joue de la manière dont nous construisons le réel comme réalité pour nous inciter à associer à un objet donné des récits trompeurs et des attributions fausses. C'est en ce sens qu'il se distingue du simulacre : il n'est pas avant tout pris dans une démarche d'imitation d'un réel préexistant, mais de génération de matrices narratives convaincantes. C'est pourquoi certains faux peuvent, sur le plan matériel, n'être guère impressionnants, et pourquoi, une fois la supercherie révélée, on se demande souvent comment elle a pu même fonctionner. Les Vermeer de Van Meegeren ne tromperaient sans doute plus grand monde aujourd'hui ; on peine à comprendre comment Vrain Lucas a pu, un seul instant, convaincre l'éminent Michel Chasles de l'authenticité d'un laissez-passer en français signé Vercingétorix. C'est l'efficacité narrative qui est déterminante dans le succès du faux : plus l'histoire est belle, plus les dupes ont envie d'être trompés. Le faux repose sur une coopération, *volens nolens*, de son lecteur-spectateur, amené à construire avec le

[a] M.-C. Beaud, « Vraiment faux », art cit, p. 4.

Producteur et/ou le Prétendant le triple récit qui l'accrédite, à agencer les traces, les indices mobilisés par le faux, et le faux lui-même comme trace, indice et relique, à l'intérieur d'un récit séduisant. Rien de tel dans le simulacre, qui suppose une position de passivité de la part du spectateur.

Enfin, placer le contemporain sous l'égide d'un règne du simulacre (ou de la simulation, du spectacle, etc.), revient à penser l'époque comme marquée par un genre de néo-baroque, un théâtre perpétuel où le vrai se renverse constamment en faux :

> Les thèmes du vrai et du faux ont investi ces dernières années des champs aussi divers que la littérature, les arts plastiques, l'architecture : le trompe-l'œil, les fausses perspectives, tous les jeux d'apparence du théâtre, le simulacre et les modèles de simulation (qui remettent en cause l'opposition du vrai et du faux). Autant de thèmes qui relèvent d'une esthétique de l'incertitude, d'une rencontre des contraires et introduisent aux pratiques de la fragmentation de l'œuvre inachevée et de l'hyperréalisme. D'une certaine manière, le faux trouve donc dans le monde d'aujourd'hui une justification philosophique et esthétique[a].

Cela amène inexorablement à une confusion généralisée des notions de représentation, d'image, de spectacle, de simulation, de faux qui ne rend justice ni au phénomène du faux en soi, ni aux créations culturelles, artistiques ou sociales contemporaines. Le faux n'apporte de « justification philosophique et esthétique » à une époque donnée qu'à être compris dans une acception très lâche et inexacte d'illusion généralisée, qui nivelle toute analyse possible des productions culturelles ou esthétiques, et ne permet de penser la spécificité ni de l'ère postmoderne, ni du moment épimoderne.

5. La mystification et le canular

Faux et mystification ne se recoupent pas : la mystification est un canular élaboré qui vise à confondre ceux qu'elle prend au piège ; elle requiert l'invention d'un mécanisme de tromperie à la fois suffisamment efficace pour induire en erreur le public qu'elle cible, et suffisamment détectable pour que l'absence de perception de la mystification soit l'argument même qui fonde la dénonciation desdites cibles. La mystification *doit* être perçue comme telle ; c'est le fait qu'elle ne le soit pas quand elle aurait dû l'être qui permet au mystificateur de dénoncer publiquement ses victimes comme des imposteurs, des incompétents. La mystification programme dès le début son dévoilement, elle met en place les indices de sa propre détection, et c'est en cela même qu'elle est efficace[64]. Rien de tel avec le faux, dont le

[a] Dominique Pagès et Jean-Marie Schmitt, « L'authentification : un acte de langage », art. cit., p. 46.

but est de ne *jamais* être perçu comme tel : un faux parfait est un faux non seulement indétecté, mais indétectable. Pour ce faire, il ne vise pas à dénoncer, comme le fait la mystification, un consensus scientifique, social, ou culturel : il reprend au contraire à son compte des discours véridictifs déjà institutionnalisés, qu'il fait évoluer ou qu'il conforte. Le faux indétecté ne remet pas en cause les notions qui sont les nôtres d'authenticité ou d'originalité : il en joue pour mieux asseoir sa réussite. Un faux n'est considéré comme tel que s'il est identifié ; dans le cas contraire, non seulement il ne se distingue pas de l'original qu'il singe ou qu'il recrée, mais il présente les mêmes valeurs, caractéristiques et fonctions que cet original. Il n'existe donc de faux que dysfonctionnel.

Au contraire, si la mystification implique elle aussi – par opposition à la contrefaçon – la production d'un artefact inédit, elle présente des enjeux critiques, politiques, potentiellement réactionnaires[65] indéniables ; son fonctionnement dépend de la programmation de sa détection ; elle se justifie par l'intention de son auteur de démasquer ce qui est perçu comme une forme d'inauthenticité de la part des institutions culturelles, scientifiques, morales visées. Ce qui ne va pas sans paradoxe, puisqu'il s'agit, en fait, de dénoncer une imposture culturelle par le biais d'une autre. Comme le souligne C. Bernstein, « accuser quelqu'un d'être un charlatan, plutôt que, tout simplement, un artiste raté ou qui a des idées avec lesquelles on est en désaccord, est le moyen le plus rapide de clore toute discussion, puisque cela court-circuite le genre de situation de communication idéale envisagé par Jurgen Habermas ou Richard Rorty. […] Ironiquement, l'indignation devant la fraude des charlatans et l'une des principales sources de fraudes littéraires, comme si le seul moyen d'exorciser le frauduleux était la fraude elle-même[a] […]. » La mystification est donc tout aussi conservatrice que le faux, quoique dans un autre sens : là où le faux conforte la vision culturelle la plus couramment admise, la mystification se conçoit comme une entreprise de restauration ou de préservation d'un ordre des choses menacé : sa résolution est un retour à la norme (d'où le fait que le dévoilement du canular soit nécessaire) : citant les exemples des mystifications littéraires d'Alan Sokal, de James McAuley et Harold Stewart, ou de Kent Johnson, Bernstein rappelle qu'elles n'ont rien d'un jeu ludique avec les limites de la notion d'authenticité, mais, bien au contraire, qu'elle ressortissent à un discours moral anti-relativiste non dénué de racisme ou de sexisme (il le décrit comme l'expression d'une *« white male rage*[66] »). La mystification peut ainsi être perçue comme une

[a] Charles Bernstein, « Fraud's Phantoms: A Brief Yet Unreliable Account of Fighting Fraud With Fraud (No Pun on Freud Intended), With Special Reference to the Poetics of Ressentiment », *Textual Practice*, consulté le 29 septembre 2017, http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502360802044927, juin 2008, vol. 22, nº 2, p. 207-227.

entreprise dogmatique où le débat esthétique ou scientifique est escamoté au profit de la mise en scène de l'indignation.

En ce sens, en art, l'apparition du canular dépend, selon N. Heinich, de l'avènement d'un « régime de la singularité » où l'authenticité auctoriale vient garantir celle de l'œuvre :

> Qu'il soit réel ou fictif, le canular jette un doute sur l'authenticité des intentions de l'auteur de l'œuvre, présumées non respectueuses des valeurs artistiques, voire hostiles au public. S'il constitue, dans le domaine de l'art, une invention propre à la modernité, c'est qu'il fait figure pour ses instigateurs de défense – agressive – contre l'agression exercée par des propositions artistiques dont le statut est encore trop singulier pour qu'elles puissent être intégrées à la catégorie des œuvres d'art sans dommage pour la définition consensuelle de cette catégorie. Le canular est donc un jeu sur l'authenticité artistique, en tant qu'elle est définie par la psychologie de l'auteur – ses intentions, voire sa santé mentale. Mais c'est un jeu sérieux, car destiné à maintenir l'intégrité des frontières mentales et matérielles de l'art : frontières de sens commun que les œuvres d'art moderne et contemporain ont justement pour caractéristique de mettre à l'épreuve[a].

Canular et mystification, ainsi, ne sont pas des remises en cause de la validité de l'authenticité, mais bien une défense de celle-ci comme défense des règles de l'art. Alors que le faux joue de ces règles de manière nettement intéressée, pour les détourner au profit de la tromperie qu'il met en place, la mystification ne fait mine de les transgresser que pour mieux en rasseoir les fondements : c'est un geste politique et idéologique. C'est pourquoi l'une des stratégies de défense les plus répandues des faussaires, prétendre avoir réalisé leur faux pour se moquer ou se venger des experts de leur temps, est si peu convaincante : elle ne fonctionne que dans le cas d'un mécanisme de mystification qui programme dès le début le dévoilement qui doit les confondre.

Tout cela, du moins, vaut pour ce que B. McHale désigne comme « canulars-pièges » (*trap-hoaxes*), ou ce que Bernstein appelle les « canulars de vengeance » (*retributive hoaxes*), qu'il attribue à une « politique du ressentiment » et dont il affirme que leur « moralisme compromet fatalement le vertige esthétique qui est possible dans le cas de canulars ou de satires plus comiques ou déstabilisateurs[b]. » McHale les distingue de ce qu'il appelle « *genuine hoax* » (des « canulars authentiques » destinés à n'être jamais découverts) et de ce qu'il désigne comme « *mock-hoaxes* », des « pseudo-canulars », dépourvus de toute intention punitive ou édifiante, contrairement aux canulars-pièges, et qui font de l'inauthenticité la matière première d'une entreprise esthétique qui se veut avant tout auto-réflexive[c]. Il nous semble qu'en toute rigueur,

[a] N. Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité », art cit, p. 66.
[b] C. Bernstein, « Fraud's Phantoms », art cit.
[c] Brian McHale, « "A Poet May Not Exist": Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity » dans Robert J. Griffin (dir.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 236-237.

les notions de mystification et de canular ne s'appliquent qu'aux premiers : les deuxièmes correspondent, en fait, à ce que nous désignons ici comme « faux », et les troisièmes mettent en œuvre un jeu esthétique, de l'ordre du simulacre, qui n'a pas pour intention de tromper le destinataire. La mystification y est vidée de toute dimension frauduleuse pour acquérir la valeur d'une expérimentation littéraire ou esthétique ; elle s'offre immédiatement pour être décodée (quand le canular demande, dans un premier temps, pour être efficace, que le destinataire soit effectivement leurré). La mystification, dès lors qu'elle devient ludique, peut certes y garder une dimension critique, mais non agonistique. Il y a donc trois gestes différents, et trois attitudes différentes quant au destinataire, dans l'éventail des « canulars » envisagés par McHale : un piège qui repose sur une humiliation, une tromperie qui demande un aveuglement permanent, un jeu qui demande participation et complicité. Le dernier cas relève sans doute d'une poétique spécifique, mais, à notre sens, ni du faux ni de la mystification.

Conclusion du chapitre

Pour résumer : un faux est donc, d'une part, une matrice narrative, et c'est en ce sens qu'il entre dans une relation ambiguë avec la notion de vérité. Dans le sens où nous l'envisageons, il ne s'agit donc pas tant d'un *faux discours*, que d'un objet conçu pour engendrer des récits trompeurs, comme la trace est construite par l'observateur dans le paradigme indiciaire comme indice, matrice narrative d'un récit de reconstitution d'un passé énigmatique. Le faux est élaboré pour être un indice : il se donne lui aussi comme trace d'un passé dont il rend compte : tout faux, pour être accrédité, est en effet tributaire d'une double histoire, une histoire de production et une histoire de provenance, dont le faussaire fabrique les traces-indices. Le faux se construit ainsi à la fois comme une relique, porteuse de la trace du geste de son auteur, et comme un vestige, porteur des traces de ses métamorphoses dans le temps. Un faux est, d'autre part, le résultat d'un processus de construction d'une image ou d'une apparence trompeuse ou ambiguë, qui vient brouiller le bon fonctionnement du processus de référentialité : c'est en cela qu'il entre en tension avec la notion de réalité.

On peut cependant pointer toute une série de limites à cette tentative de définition du faux, à plusieurs égards :

- du point de vue de la réception (est-ce la dupe seule qui fait le faux ?) ;
- du point de vue de la production (est-ce le faussaire qui fait le faux ? Peut-on réduire la question du faux à une simple question d'intentionnalité,) ;

- du point de vue de sa structure (qu'est-ce qu'un « faux parfait » ? existe-t-il un « faux parfait » ? y a-t-il des caractéristiques inhérentes à l'objet faux ? l'objet peut-il *en lui même* être faux ?) ;
- du point de vue de ses usages (variations d'approche dans les usages du faux : destruction, exhibition, négation, occultation, etc.) ;
- du point de vue de sa signification sociale et culturelle (éloges du faux à la Renaissance[67] ou « obsession moderne[68] », crainte exhibée ; rapports des experts au public sur la question du faux, enjeux de représentation, de pouvoir et de domination : condamnation de la fascination pour le faux, rôle et place de l'expert dans la société, pouvoir symbolique attaché à la capacité d'authentifier et d'attribuer, etc.).

Les deux premières limites concernent, bien entendu, l'hypothèese de l'existence d'un faux *en soi*. Cette position a pour avantage de délaisser la question aporétique « Qu'est-ce qu'un faux ? » pour lui substituer toute une série de questionnements pratiques, tels que : « Quelle valeur épistémique peut-on accorder à un objet donné ? », par exemple. Elle a également le mérite de résoudre un certain nombre de difficultés liées à la plasticité de la notion d'authenticité :

> Ainsi la notion d'authenticité peut recouvrir différentes réalités : si l'on considère une toile de maître (création originale de la main d'un artiste répertorié), un meuble estampillé (produit des ateliers d'un ébéniste célèbre à une période donnée), un masque africain (dont le seul usage rituel sera le critère pertinent d'authenticité, son ancienneté n'étant qu'un critère secondaire)…, on constate que de multiples registres de l'authentification sont à mettre en œuvre. […] A la limite, chaque objet, chaque œuvre justifierait un processus exclusif d'authentification : ce qui montre en soi l'idéalité des deux bornes que sont le vrai et le faux[a].

Il faudrait donc se dégager d'une conception de l'authenticité comme jugement véridictif porté sur la nature d'un objet (est-il faux ou authentique ?) pour la considérer d'un point de vue pragmatique, selon une double dimension : elle est le fruit d'un jugement d'une personne ou d'une instance ayant l'autorité reconnue pour le produire ; elle dépend étroitement de la demande culturelle, sociale, et surtout économique, d'une société et d'un marché donnés. Corrélativement, cependant, une telle position revient à considérer le faux uniquement selon le prisme de l'intentionnalité de son producteur ou de son promoteur. Ainsi apparaît immédiatement la limite d'une telle position : hors cas spécifiques, comme celui de Van Meegeren avouant son faux pour échapper à des accusations de haute trahison, comment connaître avec certitude les « motivations » d'un faussaire, « Producteur » ou « Prétendant » ?

[a] D. Pagès et J.-M. Schmitt, « L'authentification : un acte de langage », art cit, p. 46.

Et le double, copie ou faux, a-t-il vraiment la même valeur esthétique ou épistémique que l'original perdu ?

Soit on postule une différence de nature entre le faux et l'authentique, mais, en dehors des cas de falsification « créative », où le faux est produit *ad hoc* sans qu'un original ne lui préexiste, comment définir précisément ce qui sépare le faux de l'original ? De même, définir un faux comme un objet dont la véritable histoire de production est celle qu'on lui attribue ne résout pas le problème de la différence ontologique. Celle-ci est pourtant cruciale dans notre appréhension de l'œuvre d'art, particulièrement dans un prisme, hérité du *connoisseurship*, où la valeur de l'œuvre dépend de son authenticité. S'il n'y a pas de différence ontologique entre le faux et l'authentique, la révélation de l'authenticité de l'œuvre peut-elle avoir lieu ? A quoi tient sa valeur ? Est-il légitime d'exclure le faux du musée, voire de le détruire ?

Soit on s'en tient à un positionnement pragmatique (« est faux ce qui est dit être tel par une autorité consacrée ; est faux ce qui est produit dans l'intention de tromper »), mais au risque d'une forme de relativisme (le partage du vrai et du faux dépend de choix conflictuels, de rapports de force et de l'établissement de consensus à certains moments et en certains lieux), qui a des conséquences non seulement économiques et politiques (comment justifier le maintien d'un marché de l'art fondé sur le partage entre l'authentique et l'inauthentique et la magie du nom ?), mais également culturelles et scientifiques (comment penser une histoire de l'art, une conservation et une diffusion des œuvres hors de tout jugement d'authenticité ? comment rendre compte des avancées permises par l'attributionnisme dans la connaissance des œuvres ?), et éthiques (jusqu'où peut-on assumer la non-pertinence de la différence entre vrai et faux, authentique et inauthentique ?). Paradoxalement, refuser toute pertinence au jugement d'authenticité revient, si on pousse le raisonnement jusqu'à l'absurde, à nier toute existence de faux, donc toute pertinence à la falsification en tant que phénomène particulier.

De fait, Th. Lenain rappelle que l'aporie réside dans le fait de vouloir trancher entre deux options qu'on oppose binairement : un relativisme esthétique complet (peu importe l'authenticité, donc la valeur symbolique de l'œuvre, seule compte sa valeur esthétique) ou une perspective radicalement ontologique (peu importe la valeur esthétique de l'œuvre, seule compte son authenticité, donc sa valeur symbolique ; on peut détruire un faux dès lors qu'il est faux, indépendamment de ses qualités artistiques). Ces deux positions « se rejoignent sur un point crucial : toutes deux impliquent que les qualités esthétiques et symboliques sont deux facettes du phénomène artistique totalement distinctes. La seule différence, c'est que la première délaisse la valeur symbolique pour tenter de sauver la valeur esthétique quand l'autre fait exactement le contraire. Et toutes deux ne peuvent qu'échouer, dans la mesure où

l'entrelacement étroit des aspects esthétique et symbolique est, en fait, profondément caractéristique de l'expérience artistique[a]. » Peut-être faudrait-il alors en revenir à la proposition de N. Goodman, qui préférait, à la question « Qu'est-ce que l'art ? », relevant encore de « la perspective essentialiste familière à la philosophie continentale », la suivante : « Quand y a-t-il art[b] ? », pour « accepter "qu'une chose puisse fonctionner comme une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres". En d'autres termes, il s'agissait de reconnaître la dimension profondément contextuelle de la catégorisation artistique, au lieu d'y voir l'effet d'une "essence" inscrite dans l'objet lui-même[c]. » Non plus « Qu'est-ce qu'un faux ? », mais « Quand y a-t-il faux ? », en somme.

[a] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 25.
[b] Nelson Goodman, « When is Art? » dans *Ways Of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Pub. Co, 1978, p. 57-70.
[c] Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, « Postface » dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (eds.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, p. 267.

CHAPITRE 2

DANS LE CRISTAL DU FAUX : VERITE, AUCTORIALITE, FICTION

Mais la solution inspirée de Goodman nous fait entrer dans une toute nouvelle catégorie de problèmes : dès lors qu'on a démontré les usages fluctuants de l'authenticité comme catégorie de classification et d'évaluation, on ne peut se contenter de dire « il y a faux quand il y a objet inauthentique ». On aura donc à tenter deux approches possibles pour essayer de répondre à la question « Quand y a-t-il faux ? » La première consiste à opérer en miroir : il y aurait faux quand il n'y aurait pas, d'une part, véridicité, et, d'autre part, fiction. On postulera ainsi que fiction et véridicité constituent deux envers possibles, complémentaires, du faux, dont il faut soigneusement délimiter les frontières : pour faire la part, notamment, de la vérité et de la véridicité, et de la fiction et de la narration. La seconde approche consistera à tenter de répondre littéralement au « quand ? » de la question : en replaçant le faux dans l'histoire des usage mouvants de l'auctorialité d'une part ; dans des historicités plurielles de l'autre.

I. Au miroir du faux : véridicité et fiction

En effet, les difficultés à définir le faux comme objet théorique tiennent, comme on l'a vu, à la méprise qui consiste à le rapprocher indûment du mensonge et de la fiction ; mais elles ont également partie liée avec d'autres séries de confusions qui complexifient l'analyse. D'une part, la tendance à confondre le véridique et le vrai, et surtout la véridicité entendue comme dispositif rhétorique et la vérité comme valeur ; d'autre part, à replier la fiction sur la narration, et la narration sur la manipulation. Ce sont à présent ces distinctions que nous tenterons de rétablir pour permettre d'envisager plus efficacement la question des limites du faux.

1. Faux, vérité, véridicité

> *« ...une constatation très simple : lorsque l'on parle du faux on est contraint à parler du vrai[a] ». Marie-Claude Beaud*

Envisager le faux au miroir du vrai et du véridictif, ce n'est cependant pas le concevoir, dans un jeu d'opposition binaire, comme leur simple contraire, mais bien penser, à nouveaux

[a] M.-C. Beaud, « Vraiment faux », art cit, p. 4.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

frais, une articulation heuristique entre ces trois concepts, sous peine de confondre en une même notion faux et fausseté.

a. Problèmes liés à la superposition des notions de vérité et de véridicité

Le caractère véridictif d'un discours tient peut-être dans sa capacité à dire le vrai, mais s'actualise surtout à travers des dispositifs rhétoriques : la véridicité est l'ensemble des marques, des signes et des outils à travers lesquels un discours prétend dire le vrai, et rien n'est plus imitable qu'un dispositif rhétorique[1]. En d'autres termes, sa prétention à dire le vrai ne saurait attester de la véracité d'un texte ou d'un propos : c'est en ce sens qu'Adelino Cattani peut, par exemple, mettre « l'usage rhétorique du langage[a] » sur le même plan – celui des tromperies en tous genres – que le tour de passe-passe, la fausse monnaie, ou le tableau contrefait. Certains auteurs vont jusqu'à parler de « contrefaçon linguistique[2] », ce qui permet de faire la différence avec le mensonge et de rendre compte de la dimension imitative d'une telle manipulation rhétorique : singer des signaux linguistiques de véridicité (plus encore que de sincérité), même si le terme « contrefaçon » est employé dans un usage métaphorique.

Surtout, la tendance à confondre signes de véridicité et véracité du texte se double d'une perception de l'exhibition de marques de véridicité comme gages du caractère éthique d'un texte donné : la protestation de véracité vaut pour attestation de la valeur testimoniale, et *in fine* littéraire (quand il s'agit d'un texte à visée esthétique), du discours tenu. C'est assigner au lecteur une position spécifique : celle de destinataire d'un témoignage à recevoir à travers une suspension nécessaire, immédiate et inconditionnée, d'incrédulité, comme l'analyse R. Campi en rappelant la préface de *Si c'est un homme* de Primo Levi : « "Il me semble superflu d'ajouter qu'aucun des faits n'est inventé". Plutôt que comme la calme assurance d'un réalisme digne de foi, une telle phrase s'entendrait comme un avertissement : n'est admise, de la part du lecteur, aucune incrédulité[b]. » Or, si une telle exigence peut en effet s'envisager comme absolument nécessaire au pacte de lecture qui gouverne les témoignages de survivants du génocide ou de l'expérience concentrationnaire, elle tend cependant à se généraliser à ces récits à la première personne qui, se présentant comme autant de pratiques relevant de la « littérature du réel », demandent, sous des formes sans doute moins comminatoires, mais néanmoins presque tout

[a] A. Cattani, « Parole e argomenti contraffatti », art cit, p. 1.
[b] Ricardo Campi, « Falsificare l'indicibile. False testimonianze e letteratura sulla Shoah » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. 491.

aussi fermes, la même suspension d'incrédulité, fondée sur le fait, pour le lecteur, de suspendre l'enquête, la vérification, l'interrogation des faits, au profit d'une foi donnée dans le discours du « je » – et, ce, alors même que le projet littéraire peut parfois s'éloigner (en apparence) du strict témoignage personnel. On en trouvera un exemple frappant dans un autre seuil textuel, la quatrième de couverture de *D'autres vies que la mienne*, signée des initiales de l'auteur, Emmanuel Carrère, et qui fonctionne également comme un avertissement : « Quelqu'un m'a dit alors : tu es écrivain, pourquoi n'écris-tu pas notre histoire ? […] Il est question dans ce livre de vie et de mort, de maladie, d'extrême pauvreté, de justice et surtout d'amour. Tout y est vrai[3]. » Là encore, la protestation de véridicité comme fondement même à la fois de l'entreprise testimoniale (rendre compte de sa vie ou de celle des autres) et du projet littéraire (écrire « vrai ») vaut pour garantie de la vérité factuelle du texte, de la légitimité éthique de l'entreprise (soulignée ici par la délégation de parole), et donc de la validité du pacte imposé au lecteur : accorder confiance à la bonne foi, la rigueur et la capacité à rendre compte du réel et des personnes, du « je », accepter de renoncer à l'agentivité de qui voudrait recouper les faits, reproduire le parcours et le mécanisme d'enquête (ce qui est impossible), mener sa propre inquisition. « Tout y est vrai » sonne comme une messe déjà dite. En somme, le dispositif véridictif met en place un pacte de lecture fondé sur l'arrêt de la suspicion et la suspension d'une lecture critique, ou inquisitrice, du lecteur. C'est alors, évidemment, à travers la pratique de la « contrefaçon linguistique », du pastiche des dispositifs véridictifs, que les récits de faussaire entreprennent de critiquer ce qu'ils dénoncent comme une fausse équivalence entre vérité, véridicité et éthique du discours.

Cette équivalence est d'autant plus délicate à maintenir que la détermination de ce qui fonctionne comme un indice fiable de véridicité est particulièrement ardue. L'adoption d'un protocole de rédaction scientifique ou pseudo-scientifique (exhibition des sources et des procédures d'investigation, apparat critique, etc.) ne suffit pas, comme en témoigne l'exemple célèbre du *Marbot* de Hildesheimer[4]. Le critère de vraisemblance est extrêmement faible. R. Campi souligne qu'a parfois été envisagé celui de la « force expressive du texte », ce qui permettrait d'expliquer selon lui que le roman *Yossel Rakovel s'adresse à Dieu*[a], pourtant présenté explicitement, dans ses premières éditions, comme une fiction, ait pu si souvent être reçu comme un témoignage authentique : « comme si le texte, en raison de sa force expressive, exigeait d'être débarrassé de son auteur et des circonstances banalement littéraires de sa naissance. Immédiatement, il parut à ses lecteurs bien trop réussi pour être condamné à rester

[a] Zvi Kolitz, *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*, traduit par Léa Marcou, Paris, M. Sell et Calmann-Lévy, 1998, 115 p.

fiction ; et, généreusement, contre toute évidence, et contre la volonté même de son auteur, on décida de le prendre à la lettre[a]. » Un tel constat mène Campi à s'interroger sur la différence entre les *Fragments* de Wilkomirski, faux témoignage destiné à tromper, la fiction assumée comme telle de Kolitz, et le projet de Primo Levi. Si le premier, parce qu'il a été conçu comme supercherie[5], une fois celle-ci dévoilée, ne peut même plus accéder à la dignité de fiction, mais est voué à être perçu toujours comme « une simple imposture[b] », alors que le dernier demande à être lu avec une révérence qui abolit tout soupçon, ce qui les sépare, cependant, est d'ordre purement extra-textuel : des faits biographiques qui déterminent davantage le statut de l'auteur et sa capacité à se porter garant de son texte que la nature même de celui-ci[c].

Il ne s'agit pas pour nous ici de débattre de la valeur du témoignage authentique et du rôle de la fiction par rapport à celui-ci, ou de la possibilité d'un témoin fictif[6] ; mais de pointer le fait que la véridicité comme dispositif rhétorique ne saurait être prise pour autre chose qu'un *effet de vraisemblance*. On ne peut donc confondre le fonctionnement des marques de véridicité avec celui d'une signature autographe qui s'authentifie elle-même en authentifiant son objet : dans la véridicité comprise comme dispositif rhétorique ne se joue qu'une *mimesis* d'authentification. Si on veut assigner une portée véridique à un texte, faire de la vérité un horizon possible de la pratique littéraire contemporaine, on ne peut en tout cas se contenter d'opérer à travers des protestations de véracité ou de sincérité : loin de garantir l'éthique du texte, elles n'aboutissent, nous semble-t-il, qu'à la mise en place de pactes de lecture aliénants.

Il faut donc distinguer le texte littéraire à prétention véridictive des discours normés valant comme documents officiels pour attester de l'authenticité ou de la filiation d'un objet. Cependant, comme nous l'avons signalé, ceux-ci performent linguistiquement une authenticité qui ne va pas nécessairement de soi : là encore la garantie est avant tout un effet de langage et peut faire l'objet de détournements, comme dans le cas de Piero Manzoni signant sur des personnes transformées en œuvres d'art vivantes et leur délivrant des certificats d'authenticité : « La prolifération des preuves externes d'authenticité confirme le caractère fictionnel de l'entreprise[d]. »

b. Problèmes du binarisme des oppositions vrai / faux ; vérité / fausseté

[a] R. Campi, « Falsificare l'indicibile », art cit, p. 492-493.
[b] *Ibid.*, p. 492.
[c] *Ibid.*, p. 493.
[d] Denys Riout, « Par-delà le vrai et le faux : Yves Klein, Piero Manzoni » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 354.

D'autre part, la confusion entre vérité et véridicité repose sur le binarisme d'une opposition entre vérité et fausseté qui ne distingue pas, par exemple, entre le vrai et le véridique, ou entre le vrai entendu au sens de « factuel » et le vrai compris comme « heuristique ». C'est la conclusion à laquelle parvient Campi :

> Pour comprendre comment un témoignage fictif comme celui de Yossel Rakover a pu atteindre (même aux yeux d'un Lévinas) à la dignité et au prestige d'un témoignage authentique, il est nécessaire de dépasser l'opposition entre vérité et fausseté, entre sincérité et mystification, entre authenticité et contrefaçon – ces dernières notions ayant trait aux circonstances matérielles de la composition du texte et aux intentions de son auteur (c'est-à-dire aux circonstances psychologiques) plutôt qu'au sens du texte […]. Vérité et fausseté regardent les informations factuelles, mais sont de peu d'utilité quand il s'agit de comprendre le sens d'une expérience. […] C'est dans la forme que – si tant est que ce soit possible – se cristallise et se rend communicable (et donc partageable) le sens d'une expérience. […] On serait ainsi amené à conclure qu'il existe, inscrite dans le moment formel de chaque texte, une « éthique de l'écriture », dont la rigueur fait abstraction même des intentions humaines, inéluctablement trop humaines, de l'auteur[a].

On aura, bien entendu, à discuter du rôle de la forme (comme mise en forme d'une expérience donnée) comme garante à la fois de l'horizon éthique et de la portée heuristique (à défaut d'être factuellement véridique) d'un texte ; nous retenons cependant deux éléments fondamentaux pour nous : la nécessité de ne pas replier le vrai sur le factuel ; la nécessité de ne pas fonder la vérité et l'éthique d'un texte sur un critère d'authenticité qui ne peut en rigueur s'appliquer qu'aux documents historiques et non aux textes littéraires. Inversement, tout texte est déjà mise en forme du réel et les protestations de véridicité, la factualité attestée du témoignage, ne suffisent pas à épuiser son analyse littéraire ni à fonder définitivement sa portée éthique, ou du moins à affirmer la supériorité morale ou politique de celui-ci sur la fiction. Ainsi, il ne faudrait peut-être pas entendre l'avertissement de Primo Levi comme l'affirmation d'une part de la nécessité d'une frontière étanche entre la littérature du réel et la fiction, entre le témoignage et l'invention littéraire, et d'autre part comme la condamnation définitive de toute fictionnalisation de la catastrophe, mais comme un avertissement contre le relativisme fictionnel qui s'exerce non pas tant au niveau de l'auteur (hiérarchisant entre le mystificateur, le romancier et le témoin, condamnant le premier, suspectant le second et sanctifiant le dernier) qu'à celui du lecteur. La responsabilité de la conservation du témoignage dans sa vérité, contre le négationnisme ou l'oubli, la défense du projet éthique de la fictionnalisation du réel, en définitive, tiendraient à la préservation de l'agentivité du lecteur à l'intérieur de pactes de

[a] R. Campi, « Falsificare l'indicibile », art cit, p. 496.

lecture qui font de son soupçon la marque même de sa volonté de prendre au sérieux la lecture de l'événement proposée par le texte. C'est donc, *in fine*, cette lecture active et resonsabile qui conditionne la sincérité, l'authenticité, et la vérité au sens heuristique du l'opération de communication.

c. Heuristiques du faux

Enfin, le faux peut aussi être envisagé comme un instrument de connaissance à part entière : à défaut d'être véridique, on peut le considérer comme heuristique. De manière indirecte, d'abord, puisque sa crédibilité repose sur des recherches et la diffusion de connaissances diverses sur l'objet falsifié : « tant chez les faussaires qui s'efforçaient de produire des documents plausibles que chez les critiques qui cherchaient à les démasquer, la contrefaçon a contribué à faire naître une image plus riche et plus exacte du passé[a]. » C'est la thèse principale de Grafton : la falsification fait progresser sa critique, et inversement, dans un processus d'émulation constante. Aussi peut-il suggérer que la falsification pourrait être considérée, au fond, comme une investigation du passé comme une autre : « La contrefaçon n'est qu'une approche du passé parmi d'autres, et elle n'est pas plus arbitraire que certaines de ces autres. La similitude structurelle que l'on observe entre ses méthodes et celles de la critique n'est guère surprenante si l'on songe à la ressemblance bien plus fondamentale de leur finalité pratique immédiate[b]. » Grafton se refuse pourtant à tout relativisme de principe, en soulignant l'écart fondamental entre falsification et critique : la première, conservatrice, ne fait que renforcer une vision doxique du passé pour s'accréditer ; la seconde est un outil de réévaluation critique. L'enjeu épistémique ne peut donc que se redoubler d'un enjeu éthique et politique : « Il semble dès lors qu'une civilisation qui admet le faux doive nécessairement saper les fondements de ses propres valeurs intellectuelles, parfois irrémédiablement – ainsi qu'il advint, à l'époque hellénistique, aux admirateurs grecs de fallacieux mythes orientaux ou, au XXe s., aux admirateurs allemands d'une littérature issue de l'Internationale antisémite[c]. »

Mais si le faux peut avoir une portée heuristique, voire épistémique, reconnue, ou au contraire être condamné comme dangereusement fallacieux, c'est en fonction du type de vérité à laquelle on l'oppose. Réduit à la notion de *pseudos*, le faux l'est doublement : ontologiquement, parce qu'il dit le non-être ; discursivement, parce qu'il dit le faux dans

[a] A.T. Grafton, *Faussaires et critiques*, *op. cit.*, p. 14.
[b] *Ibid.*, p. 136.
[c] *Ibid.*, p. 137.

l'intention de tromper. C'est toute la conception ontologico-discursive du faux qui fonde sa condamnation depuis Platon et Aristote[a]. Mais on peut lui préférer une conception du faux comme *plasma*, lui conférant ainsi, comme le démontre B. Cassin, une force performative, dès lors qu'on ne conçoit plus vérité sur le seul mode, référentiel, de l'*adaequatio rei et intellectus* :

> Dans le « signifier quelque chose » aristotélicien, qui fait équivaloir discours sur rien et aucun discours, le sens – c'est tout le travail du livre *Gamma* de la *Métaphysique* – est ancré dans l'essence. Pour reprendre une expression de Pierre Aubenque, « c'est parce que les choses ont une essence que les mots ont un sens ». Aristote écrase le sens dans la référence qui le régit. […] Dans le *phármakon* au contraire, la relation de suture est inverse, c'est le sens qui commande la référence, le mot produit la chose. […] [L]a signification du *lógos* ne peut être appréhendée qu'ensuite, après coup, […] par l'effet-monde qu'a produit la performance discursive[b].

Ce caractère démiurgique du faux comme *plasma* repose alors, de manière fascinante, sur une collaboration entre destinateur et destinataire du discours : le monde se construit à la fois par l'effet de performativité du discours tenu et par l'activité d'inférence de l'auditeur qui en poursuit la création :

> Homère, dit Aristote (*Rhét*., III, 24), par-dessous tout « a appris aux autres à dire des mensonges comme il faut » […]. Non pas les mensonges qu'il faut pour que ceux qui l'entendent deviennent meilleurs, purgés. Mais les mensonges comme il faut pour qu'on les croie. Homère est le maître du « paralogisme » : il sait présenter un fait ou un événement dont nous savons qu'il est vrai, pour qu'on en conclue à l'existence d'un premier qui serait cause et qui pourtant n'a jamais eu lieu […][c].

En somme, Homère est un faussaire : il construit des indices, des traces, des « petits faits vrais » qui accréditent les faits fictionnels, il pousse les auditeurs ou les lecteurs à inférer des systèmes de preuves de réalité ou de vérité qui n'existent pas en tant que tels dans sa fiction. Et c'est là que nous pouvons distinguer discours fictionnel et faux sans pour autant nier le pouvoir heuristique, qu'ils ont en commun, de faire advenir de l'être : « Un *pseûdos* qui se sait *pseûdos* et se donne pour tel dans une *apátē* librement consentie, un discours qui renonce à toute adéquation ontologique pour suivre sa démiurgie propre, *lógou khárin* et non *semaínein ti*, c'est bien la "fiction" (*plásma*) romanesque[d]. » Le faux ne se donne pas pour tel. Il réalise cependant, de pair avec la fiction, un déplacement essentiel : « le pôle du vrai n'est plus représenté par les étant (*ónta*) [donc par la référence], mais […] par ce qui advient, dans la mesure où l'on fait, où l'on agit, où l'on produit, où l'on utilise[e] […] ». C'est à travers sa parenté

[a] Barbara Cassin, « Du faux ou du mensonge à la fiction (de pseudos à plasma) » dans Barbara Cassin (ed.), *Le Plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 6.
[b] *Ibid.*, p. 16-17.
[c] *Ibid.*, p. 20-21.
[d] *Ibid.*, p. 25.
[e] *Ibid.*, p. 29.

et sa différence d'avec la fiction que le faux peut conserver une dimension heuristique : il ne se contente pas d'être une apparence, un signe vide masquant l'essence des choses, mais fait advenir de l'existant. En ce sens, l'un des enjeux fondamentaux des fictions de faussaire sera de jouer sur cette dimension plasmatique du faux : comment réhabiliter la création du faussaire, puisqu'elle contribue à façonner le monde culturel dans lequel elle s'inscrit et qu'elle participe à interpréter ?

2. Faux, fiction, narration

> *« Rien n'est plus mortifiant que de voir des romanciers qui, sans être irrémédiablement bannis des splendeurs du mensonge, s'abandonnent aux rêves morbides d'une transcription documentaire, éducative ou pathétique de la réalité. […] Bien qu'ils soient forcés de mentir, comme l'exigent les lois punitives des lettres, ils le font avec angoisse et mauvaise conscience : on les voit souffrir sous la contrainte de la fraude, et c'est en vain qu'ils dissimulent un authentique nœud de mensonges sous le voile d'une fictive ressemblance*[a]*. » Giorgio Manganelli*

« Ce qui distingue les romans des faux, c'est une série de "signaux de genre", plus ou moins perceptibles, qui invitent le lecteur à souscrire un *pacte fictionnel* et à accepter les faits narrés *comme si* c'était vrai[b]. » De même qu'on ne peut le réduire à l'inauthentique et au mensonger, le faux ne se confond pas avec la fiction, notamment en vertu du rôle qui est assigné au destinataire : le partenaire de jeu consentant, même celui qu'on cherche à égarer ou piéger, n'est pas la dupe. Pourtant, l'appréhension du faux comme notion pâtit d'une série de confusions entre le faux et la fiction, la fiction et la narration, le faux et la narration, qui aboutissent parfois à une compréhension de la fiction comme une forme de « contrefaçon[7] », ce qui empêche à la fois d'appréhender la fiction dans ses spécificités, notamment par rapport au récit véridictif (qu'il soit d'ambition scientifique ou littéraire, de l'ordre du traité ou de la « factographie »), mais aussi par rapport au discours mensonger et à la fausse attribution ; et de comprendre le fonctionnement du faux comme récit et comme matrice narrative.

a. Faux et fiction

[a] Giorgio Manganelli, « La littérature fantastique » dans *La Littérature comme mensonge*, traduit par Philippe Di Meo, Paris, Gallimard, 1991, p. 63.
[b] U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 185 note 3.

Le faux n'est pas la fiction, et celle-ci ne se comprend pas comme « contrefaçon », quand bien même elle entendrait imiter le réel, ou un discours véridictif sur le réel – s'il faut vraiment rapprocher la *mimesis* d'une illusion au sens anglais de *deception*, plutôt que de parler de « mensonge » (même sous les auspices du « mentir-vrai ») ou de faux, il faudrait sans doute davantage trouver un point de comparaison du côté du trompe-l'œil ou du simulacre[8]. Le premier a l'avantage de programmer la vacillation du point de vue du spectateur à l'intérieur même de la structure de la représentation. Le trompe-l'œil artistique, si l'on veut, ce sont bien plus les raisins de Zeuxis que le rideau de Parrhasius : le plaisir de l'illusion ne peut avoir lieu que si le spectateur a conscience, au moment même où il regarde, de l'existence de l'illusion ; l'illusion complète n'offre qu'une confusion totale avec l'objet représenté. Ainsi l'enjeu du trompe-l'œil ne se limite pas au plaisir de l'illusion, ni même à celui d'un brouillage entre la réalité et sa représentation, entre le feint et le vrai. Comme le souligne Perec dans *L'Œil ébloui*, parlant des photographies de Cuchi White pour mieux évoquer sa propre pratique :

> Ce que, en fin de compte, le peintre de trompe-l'œil nous dit, ce qui déclenche en nous ce petit vertige n'est rien d'autre que : « Ceci n'est pas un mur. » Or, bien sûr, si la pipe de Magritte n'est pas une pipe, puisqu'elle n'est, tout simplement, tout bonnement, qu'un peu de peinture étalée sur une toile, le mur peint en trompe-l'œil est, lui, bel et bien un mur. Il n'est même que cela : mur nu, sans relief, sans ouvertures, sans corniches, sans rebords saillants, pur obstacle que le simulacre de la peinture essaye de faire passer pour quelque chose qu'il n'est pas[a].

Ce n'est pas seulement que le trompe-l'œil ne se confond pas avec le réel : il le rend, paradoxalement, visible. Il exhibe le mur comme tel[9]. De même les fictions proposent-elles une forme de pacte de fictionnalité, même voilé[10], qui fait signe vers le statut *sui generis* de ces textes ; si ce pacte dysfonctionne, l'ouvrage dont elles sont issues sera volontiers condamné[11]. On peut se poser la question de la valeur éthique de la construction de pactes ambigus[12], notamment dans le cas de récits historiques qui font intervenir des enjeux mémoriels graves ou conflictuels ; mais la fictionnalité perceptible, même indirectement, de ces ouvrages, les éloigne du faux que peuvent être, par exemple, *Les Protocoles des Sages de Sion*. Si ceux-ci sont bien, comme a pu le montrer Eco, fondés sur des structures et une esthétique du feuilleton romanesque, ils ne présentent aucun indice susceptible de concourir à la formation d'un pacte de fictionnalité, bien au contraire : ils se présentent comme un discours véridique. Il ne s'agit donc pas seulement de s'appuyer sur une quelconque intentionnalité auctoriale (quoique la différence entre feintise ludique et feintise sérieuse demeure cruciale, ainsi que la dimension coopérative de la fiction, par opposition à celle, agonistique, du faux ou du mensonge, comme

[a] Georges Perec et Cuchi White, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne, 1981. Le texte n'est pas paginé.

le rappelle Schaeffer) : le dispositif énonciatif ou narratif même des œuvres en question les distingue de la falsification[13].

> Une fiction, celles de Karen Blixen comme celles de Borges ou de Lucien, ne comporte pas nécessairement d'indices fictionnels qui l'affichent comme fiction. Elle peut même prendre l'allure d'un *fake*. Mais une fiction est toujours un mensonge qui se sait mensonge […]. Ce qui me paraît décisif alors est le fait indépassable suivant : toute fiction est en attente de bons lecteurs. Au bout du bout du compte, la fictionnalité exige la *krisis*, discernement, culture et goût[a].

Si on attend de « bon lecteurs » capables de « discernement », c'est bien qu'il y a quelque chose à discerner. Ce n'est pas que la fiction *se sait mensonge*, c'est qu'elle construit sa *mimesis* pour être lue comme telle. Que l'indice soit caché ne signifie pas qu'il soit absent ou introuvable ; que le pacte soit ambigu ne signifie pas qu'il n'établisse pas, *in fine*, un partage entre le fictionnel et le non-fictionnel. On peut donc supposer qu'il y a bien, en fait, même dans les fictions qui *imitent* des *fakes*, « nécessairement des indices fictionnels », sans quoi, même avec toute la *krisis* du monde, le texte est illisible.

Ces indices peuvent fonctionner sur le modèle de ce qu'Annie Combes a appelé « détectandes[b] », à savoir que tout ce qui fait indice dans un texte de fiction (elle envisage, bien sûr, le roman policier, mais on peut ici élargir le propos) peut s'avérer être aussi bien un leurre qu'un signe sûr pour proposer la bonne interprétation ; il peut donc parfois être difficile de déterminer ce qui relève de l'indice de ce qui relève du simple détail anecdotique[14] – si tant est que cela existe en littérature – ; le texte peut programmer l'aporie de l'interprétation des détectandes (vers quel événement font-ils signe ? où est le leurre et où est l'indice fiable[15] ?), peu importe : la présence même de ces détectandes, d'un système d'*encryptage*[16], signifie la fiction, la mise en place d'un pacte fictionnel (de même que, comme le rappelle Perec dans *L'Œil ébloui*, la présence d'animaux dans un trompe-l'œil s'interprète comme « un artifice supplémentaire, d'ordre rhétorique celui-là, un *non solum sed etiam*, destiné à définitivement nous convaincre de la perfection de ces simulacres » : un sommet de l'ambiguïté de la représentation qui dénonce le plus fortement l'illusion comme telle). C'est toute la différence entre le mensonge et la fiction : on ne parsème pas son propos de détectandes quand on ment. La fiction, comme la mystification, programme la possibilité de sa détection comme telle ; que celle-ci soit effective ou non n'y change rien. S'il peut y avoir un aspect ludique du trompe-l'œil comme un plaisir et un frisson du faire-semblant dans la fiction, c'est bien parce que les deux n'ouvrent pas sur une forme de scepticisme désespéré, d'angoisse insoluble de

[a].B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, *op. cit.*, p. 235-236.
[b] Voir Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 229-245.

l'indistinction, d'enfermement dans l'image. C'est là toute la différence entre le faux et la mise en scène de la falsification dans la fiction.

Cette concomitance de l'ambiguïté des pactes de lecture qui découle de la présence du faux dans les romans de faussaires, et impose donc une lecture inquisitrice, et d'un nécessaire dévoilement de la fiction comme telle, explique l'influence, sur les œuvre de notre corpus, du roman policier et du roman historique – même détournés, parodiés ou pastichés. Le premier permet toute une série de mises en abyme de l'enquête qui fonctionnent comme autant d'inscriptions du pacte de lecture dans le texte. Dans le second, comme le rappelle M. Ganeri, c'est « le "pacte littéraire", en dernière analyse, qui distingue sans équivoque le "mode" historique des autres. Le roman qui s'en inspire présuppose l'instauration d'un rapport fiduciaire entre écrivain et lecteur, fondé sur la certification de la vérité du récit, et implique une approche didactico-explicative de l'écriture[a]. » Si la dimension « didactico-éducative » des romans de faussaires est discutable, comme on le verra[17], le rapport fiduciaire entre auteur et lecteur que fondent leurs pactes de lecture est essentiel à l'éthique de la narration et de la fiction qu'ils proposent : c'est pourquoi il importe de nettement distinguer fiction et faux, fiction et contrefaçon.

Quant au simulacre, on peut sans doute, comme le fait Baudrillard, rapprocher le fonctionnement fictionnel de ce qu'il désigne comme des simulacres de premier ou de deuxième ordre ; si le philosophe dit des premiers qu'ils sont « fondés sur l'image, l'imitation et la contrefaçon », le fait même qu'ils visent « à la restitution ou à l'institution idéale d'une nature à l'image de Dieu » et relèvent par là de « l'imaginaire de l'utopie[b] » montre l'écart maintenu, et maintenu comme perceptible, entre la représentation et son modèle. Car la fiction *suppose* le maintien de l'écart, comme du reste il l'affirme lui-même lorsqu'il dénonce les simulacres de troisième ordre, qui justement reposent sur la confusion du modèle et de la représentation : « *rien ne distingue cette simulation de la gestion et de l'opération même du réel : il n'y a plus de fiction*[c] ».

b. Faux et narration

[a] Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, P. Manni, 1999, p. 9-10.
[b] J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 179.
[c] *Ibid.*, p. 180.

Il faut donc non seulement se garder de toute confusion entre faux et fiction, sous peine d'abolir toute capacité à analyser cette dernière comme telle, mais également entre faux et narration. Toute entreprise narrative n'est pas un simulacre de troisième ordre. « La réalité pouvait dépasser la fiction : c'était le signe le plus sûr d'une surenchère possible de l'imaginaire. Mais le réel ne saurait dépasser le modèle, dont il n'est que l'alibi[a]. » C'est ce que dénoncent Citton ou Salmon dans leurs critiques du *storytelling* : une « manipulation tous azimuts de ces modèles (scénarios, mise en place de situations simulées, etc[b].) » où la narration, dangereusement performative, nous interdit tout rapport imaginaire, donc distancié, au réel, au profit d'une manipulation constante de simulacres asservissants. Mais une telle critique revient, en partie, à confondre narration et fiction[18] et à les envisager toutes deux sous l'angle du faux[19].

Schaeffer le rappelle, l'un des fondements platoniciens de la condamnation de la *mimesis* fictionnelle et de son cortège de *pseudos* et de *phantasmata* repose sur une angoisse de contagion : la fiction trompeuse se répand comme une épidémie irrépressible[c]. Selon lui, cela tient à une double confusion générée par le modèle platonicien : entre « l'identification par immersion et l'identification au sens de la projection modélisante [qui] sont […] deux activités psychologiques qui s'excluent[d] […] » (soit l'immersion par perméabilité des frontières entre fiction et réalité et l'effet d'entraînement de la modélisation de la réalité par la fiction), d'une part ; et entre feintise ludique et feintise sérieuse de l'autre[e]. Or il semble que cette angoisse de contagion se voie remotivée par la crainte engendrée, depuis la fin du XXe siècle, par les types de récits qu'on retrouve sous le nom de *storytelling*, et qu'on critique justement en raison d'une partition entre récits scientifiques, ou ce que R. Baroni appelle « récits configurants », qui feraient appel à des procédés rationnels pour fonder leur statut de modèles à suivre et de discours de savoir, et des récits « intrigants » qui, tout en se réclamant d'une feintise sérieuse et non ludique, font appel à l'immersion[20]. Les seconds seraient condamnables en ce que, ne reposant *a priori* pas sur des procédés rationnalisants ou de distanciation critique, ils permettraient toutes les manipulations du destinataire : au fond, rien ne les distinguerait des dangereux récits que constituent eux-mêmes les faux, qui, on l'a vu, reposent à la fois sur la capacité à intriguer et à susciter la suspension volontaire de crédulité chez le lecteur ou l'auditeur, tout en se présentant comme récits *vrais*.

---

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*
[c] J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 35-46.
[d] *Ibid.*, p. 39.
[e] *Ibid.*, p. 41.

Les reproches contre le *storytelling* se concentrent sur son usage de la narration comme outil épistémique ou didactique. Il apparaît comme un discours omniprésent dans tous les domaines sociaux, on point qu'on évoque, à partir des années 1990, une entrée dans l'« âge narratif[a] », un âge où la narration serait devenue le premier système de transmission du savoir, avec la crainte subséquente qu'un récit séduisant tende à l'emporter sur des faits avérés, surtout dès lors qu'on sous-estime le pouvoir perlocutoire de tels récits[b]. Mais dans de tels soupçons portés sur le *storytelling* en particulier et la narration en général semble se jouer une confusion entre *récit* et *fiction* (et, implicitement, entre fiction et mensonge[21]) : le *storytelling* paraît dangereux parce qu'il est indirectement accusé de fictionnaliser les faits qu'il met en scène, comme si la simple configuration de faits dans et par un récit suffisait à constituer la première étape de leur fictionnalisation. Les récits séduisants semblent toujours déjà attirer leur public vers le domaine du faux, de l'incertain, de l'invérifiable ou du non-vérifié.

C'est ainsi l'extension (et partant l'imprécision) de la définition du *storytelling* qui nous semble poser problème[22] : ce serait une « technique, apparue aux États-Unis au milieu des années 1990, […] l'"art de raconter des histoires". Elle a été déclinée depuis sous des modalités de plus en plus sophistiquées, dans le monde du management comme dans celui de la communication politique. Elle mobilise des usages du récit très différents, du récit oral tel que le pratiquaient les griots ou les conteurs jusqu'au *digital storytelling*, qui pratique l'immersion virtuelle dans des univers multisensoriels et fortement scénarisés[c]. » C'est du reste l'une des critiques essentielles qu'oppose Baroni à la théorie de Salmon : « il me semble nécessaire d'éviter de céder à un phénomène de mode qui nous pousserait à croire en l'omniprésence des formes narratives, car une extension trop large du concept [de récit] risque de le vider de toute substance et de tout pouvoir descriptif[23]. » Surtout, pourrait-on ajouter, la critique de Salmon semble subsumer sous un même ensemble, qui aurait trait au simulacre, la feintise sérieuse qui reposerait sur l'immersion et le pathos pour emporter l'adhésion, le récit nocif et trompeur, et la fiction elle-même. Il donne ainsi pour exemple de « l'emprise du storytelling sur les discours politiques aux États-Unis » « la convergence croissante entre le Pentagone et Hollywood[d] ». Or, s'il est évident qu'Hollywood a pu être le relais de politiques militaristes ou impérialistes aux États-Unis, il paraît spécieux de mettre sur le même plan ce qui relève de discours de

[a] Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008, p. 8-9.
[b] Lynn Smith, « Not the Same Old Story », *Los Angeles Times*, 11 nov. 2001p.
[c] C. Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 7.
[d] *Ibid.,* p. 19.

propagande politique à tendance hyperréaliste et une fiction assumée comme telle, si servile soit-elle.

Envisagé sous cet angle, le storytelling semble rapidement prendre l'aspect d'une sorte de magie verbale, capable de transformer la fiction en fait et les faits en fiction, en jouant sur le plaisir du récit. Il devient synonyme de désinformation, d'outil de manipulation des rapports de pouvoir et des masses. Salmon prend ainsi l'exemple de l'occultation des rapports de pouvoirs au sein de l'entreprise grâce à la fiction d'une communauté collaborative de travail, qui permet de justifier les demandes accrues de productivité ou la résistance à l'implantation ou l'intervention des syndicats[a]. Il évoque un « capitalisme émotionnel » qui joue sur l'injonction à la réalisation de soi, et la gestion de la productivité des émotions[b] : « Il y règne un état d'esprit qu'on pourrait presque qualifier de romanesque, tant il présuppose cette attitude propre aux univers fictionnels, la suspension de l'incrédulité, véritable idéal-type de la nouvelle économie que Don DeLillo [dans *Players*] illustre joliment par l'expression "Se sentir à *l'orée d'un merveilleux changement*[c]". » On voit bien comment s'opère une série de glissements du *storytelling* à la fiction et de la fiction au romanesque, qui replie les uns sur les autres et les subsume sous un même régime du faux et de la manipulation. La fascination exercée par le récit semble toute-puissante, comme si celui-ci était toujours *plasma*, doté d'un pouvoir démiurgique qui le coupe de tout rapport au vrai pour en faire un instrument de modélisation du réel. Pour Salmon, le *storytelling* impose ainsi des récits artificiels qui prétendent transmettre des savoirs mais servent en fait de modèles de comportement ou de protocoles[d]. Yves Citton, qui reprend ses thèses pour les discuter, suggère quant à lui que nous élaborons en permanence des scénarios par lesquels nous tentons de prédire l'évolution d'une situation dans laquelle nous nous projetons. Pour lui, la scénarisation est une activité métaleptique, en tant qu'elle articule un scénario fictif, tourné vers le futur, aux moyens mêmes d'aide à la concrétisation de cette fiction[e]. Le scénario est toujours déjà une mise en forme de la réalité, et la fiction un encouragement à l'action : écouter ou élaborer une fiction revient à se projeter dans l'action.

Comprise comme *storytelling*, la narration est donc supposée avoir deux effets : une mise en récit magique des faits qui manipule la réalité en faveur d'une aggravation ou d'un renversement des rapports de force, tout en aveuglant ses destinataires quant à la réalité des rapports de pouvoir en jeu ; une modélisation de la réalité à travers la fabrication de fictions

[a] *Ibid.*, p. 83.
[b] *Ibid.*, p. 85.
[c] *Ibid.*, p. 88-89.
[d] *Ibid.*, p. 16.
[e] Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 86.

perlocutoires. D'où une dénonciation des pouvoirs de la narration comme pouvoirs fictionnels qui semble rapprocher dangereusement mise en récit et théorie du complot (notamment quand Salmon se penche sur « les nouvelles techniques de mise en scène de la puissance américaine, qui contribuent, selon les mots d'un conseiller de Bush Jr, à "créer notre propre réalité" » : « l'art du récit qui, depuis les origines, raconte en l'éclairant l'expérience de l'humanité, est […] devenu à l'enseigne du *storytelling* l'instrument du mensonge d'État et du contrôle des opinions […]. L'empire a confisqué le récit[a]. »

C'est, bien sûr, sur cette série de glissements et de confusions (entre scénario, récit, fiction, romanesque, théorie du complot) que jouent les romans contemporains de faussaires, comme en témoigne la trilogie d'Antoine Bello sur les « falsificateurs ». Au centre de son univers fictionnel, un mystérieux « Comité de Falsification du Réel » (CFR), dont les agents sont chargés d'imaginer des faux pour influencer le cours des événements. Dans le premier tome, Sliv, protagoniste du récit et agent du CFR, apprend ainsi qu'il n'y a jamais eu de chien envoyé dans l'espace en 1957 : Laika n'était qu'une invention pour pousser le gouvernement des États-Unis à rattraper son retard dans la course à l'espace et maintenir ainsi l'équilibre des puissances avec l'Union Soviétique. On retrouve les deux ingrédients préférés des machinations du CFR dans cet exemple : la fabrication soigneuse de fausses preuves, et une bonne histoire (un chien dans l'espace !). Ses agents sont en effet divisés en deux catégories : les faussaires, créateurs géniaux de fausses archives, de fausses traces ou de faux vestiges, et les « scénaristes », qui fournissent des histoires convaincantes permettant d'inclure les faux dans un récit séduisant qui garantit leur diffusion et leur pouvoir de persuasion. La rivale du narrateur, Lena, a ainsi beau être la faussaire la plus talentueuse de sa génération, elle a tout de même besoin de faire appel aux talents de scénariste de Sliv quand elle obtient du CFR l'autorisation de créer *ex nihilo* toute une nouvelle civilisation perdue. À la question de Sliv : « Qui a besoin d'un scénario quand il peut faire pousser des reliques mayas sur les pentes des volcans ? », les cadres du CFR se contentent de répondre : « On a toujours besoin d'un bon scénario[b] ». Au cœur d'une falsification réussie, mise au service d'un complot réussi (ici, la création d'une toute nouvelle société antique, les « Chupacs », qui doit promouvoir par l'exemple une culture de la pratique démocratique de la concorde, dans ce qui est représenté dans le roman comme une un moyen innovant d'inciter au maintien de la paix), on retrouve donc l'art du *storytelling*. On peut même y voir une actualisation fictionnelle des idées de Citton : le scénario fictif de Sliv, qui doit inciter son public à se projeter métaleptiquement dans

[a] C. Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 20.
[b] Antoine Bello, *Les Producteurs*, Paris, Gallimard, 2015, p. 223.

les personnages et les situations qu'il développe pour lui, est bien censé avoir un effet perlocutoire : convaincre les peuples qu'une société fondée sur la concorde et la négociation est une forme viable de *polis* démocratique, comme la société Chupac l'exemplifie, doit, à terme, permettre de les convaincre aussi d'abandonner leurs pratiques politiques agonistiques. Le récit de Sliv a pour fonction, comme l'avançait Salmon, de modeler leurs comportements politiques.

Pour Salmon, celui qui incarne le mieux le lien entre l'art de la fiction et le management ou la manipulation politique serait Robert McKee, « célèbre scénariste d'Hollywood devenu en dix ans un gourou du *storytelling management*[a] », qui prône l'usage d'histoires pour mobiliser des émotions et donc motiver le personnel d'entreprise. On ne peut que songer à un autre personnage de la trilogie de Bello, Ignacio Vargas, lu aussi ancien scénariste hollywoodien, qui a quitté le CFR pour s'enrichir comme consultant en *storytelling*. Il correspond en tous points à l'impitoyable entrepreneur en récits décrit par Salmon. Pour Vargas le cynique, les seuls responsables du succès des manipulations du storytelling, ce sont les dupes : « Entendons-nous bien, Sliv : je n'abuse de la crédulité de personne. Nous nous abusons très bien tous seuls […]. Toutes les histoires coexistent ; chacun choisit celle qui lui convient le mieux selon des critères qui n'ont rien à voir avec la raison[b]. » À en croire Vargas, nous sommes tous des *storytellers* : nous falsifions constamment nos propres souvenirs, même les plus dramatiques ou les plus intimes, pour en faire de plus séduisants récits[c]. Le refus de toute éthique de la narration se fonde chez lui sur un credo empirique : « La vérité n'existe pas[d] ». Le *storyteller* vit dans un monde entièrement fictif, constitué seulement de la somme de ses récits concurrents. Toutes les manipulations sont donc acceptables. Entre les mains de Vargas, le *storytelling* ne se contente pas de brouiller la frontière entre faits et fictions : il a entièrement dissous les faits.

Cependant, bien sûr, si la fiction de Bello peut mettre en scène de manière critique un tel personnage, c'est bien qu'elle n'adhère pas tout à fait à ses thèses[24]. Le relativisme absolu de Vargas repose en fait sur une série de sophismes et de confusions : entre réel et réalité, entre vérité et *aletheia* univoque, entre scénario, récit et fiction. La confusion est également encouragée par le fait que le faux se double toujours d'un récit trompeur pour pouvoir fonctionner, notamment parce qu'il requiert une histoire de provenance. Elle tient sans doute aussi à l'homologie de fonctionnement entre les récits que construisent (ou plutôt font

[a] C. Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 72.
[b] A. Bello, *Les Producteurs*, *op. cit.*, p. 136.
[c] *Ibid.*, p. 137.
[d] *Ibid.*, p. 148.

construire indiciairement) les faussaires, et le *storytelling* : tous deux reposent sur du déjà lu, sur une série de *topoi*, de clichés et de schémas archétypaux qui facilitent l'adhésion ou l'immersion ; à la différence que les stéréotypes du *storytelling* ont, selon Salmon, une fonction normative et donc manipulatoire.

Ce qui explique peut-être, plus généralement, la confusion entre narration et fiction est l'idée, sous-jacente aux théories de Salmon et Citton, que le *storytelling*, imposant sa maîtrise narrative sur le réel, empêcherait l'élaboration de toute fiction émancipatrice. Or, comme on le voit à travers l'exemple de Bello, il y a deux attitudes possibles face à cette angoisse de la confusion entre narration et fiction qui, à bien des égards, rejoint celle du simulacre, de l'inaccessibilité radicale de la réalité, de sa disparition sous l'amoncellement de récits contradictoires et, en l'absence de critères discriminants, parfaitement équivalents entre eux[25]. On peut, comme le fait Sliv, utiliser la fiction à la manière d'un *pharmakon* : lutter fiction contre fiction, inventer d'autres récits perlocutoires pour subvertir les rapports de pouvoir. Mais on peut aussi rétablir des critères discriminants, relativiser le poids des *fake news* et autres théories du complot en rappelant que l'art de la narration ne s'y résume pas. Un récit convaincant n'est pas systématiquement véridictif et ne sera pas nécessairement perçu comme tel ; la fiction peut aussi se dévoiler sous la forme collaborative de la feintise ludique partagée. C'est sur ce double horizon éthique de la fiction (par opposition à des récits trompeurs), que se déploient les romans de faussaires : l'usage de la fiction comme *pharmakon* ou la revendication d'une vérité fictionnelle possible sont deux moyens de mobiliser les pouvoirs de la fiction contre le poids aliénant des petits comme des grands récits. C'est parce que la fiction n'est pas la narration, parce que la fiction n'est pas nécessairement de l'ordre du faux, et parce que toute mise en récit n'est pas nécessairement falsifiante, qu'on peut penser un horizon éthique de la fiction contemporaine.

c. Fiction, narration, vérité, véridicité

Les rapports entre fiction, narration et vérité ont été largement débattus et remis en jeu à l'ère postmoderne avec les théories lyotardiennes de la fin des grands récits, les travaux de Paul Veyne ou d'Hayden White sur les rapports entre écriture de l'histoire, narration et fiction, ou sous l'influence de la théorie du « *pensiero debole* » de G. Vattimo. On a pu voir ainsi l'esthétique postmoderne en général, et l'écriture postmoderne de l'histoire en particulier, comme une entreprise de « dépaysement » tentant de rendre compte de l'expérience de la

« fragmentation de la mémoire collective », des « mutations anthropologiques » propres au XXe siècle, d'un « engagement éthique et politique qui vise à mettre en question les canons officiels de la culture comme expression des classes et des sociétés hégémoniques au détriment des subalternes », aboutissant à un affaiblissement du statut scientifique de l'historiographie contemporaine, désormais comprise « comme un discours partiel et fragmentaire, comme une pratique rhétorique assez semblable à la pratique littéraire voire, pour certains, analogue au roman historique[a]. » Toute vérité univoque devient inatteignable dans la fragmentation, la confusion et la superposition de points de vue multiples, et la différence de statut pragmatique entre l'historiographie et la fiction narrative (« c'est-à-dire l'imitation verbale ludique[b] ») semble s'estomper.

Les rapports entre écriture de l'histoire, narration et fiction ont notamment été étudiés par Linda Hutcheon à travers ce qu'elle appelle des « métafictions historiographiques ». De telles créations littéraires suggèrent que fiction comme histoire « construisent inévitablement le passé en le textualisant. Le référent "réel" de leur langage a bien, autrefois, existé ; mais il ne nous est aujourd'hui accessible que sous une forme textualisée : documents, témoignages, archives[c]. » L'esthétique postmoderne ne renvoie donc pas dos à dos historiographie et fiction historique comme deux discours autotéliques coupés de toute réalité extérieure et, partant, incapables de toute véridicité. La corrélation entre éthique du récit, vérité et référentialité est maintenue, mais problématisée : la référence renvoie toujours à du texte, donc à des traces, des indices ; toute la question est de produire une intelligibilité du passé à travers l'agencement de ces traces dans un récit, et à travers la problématisation de l'agencement de ces traces à même le récit. « L'interaction de l'historiographique et du métafictionnel met en avant le refus de certaines prétentions tant à la représentation "authentique" qu'à l'"inauthenticité" de la copie, et le sens même de l'originalité artistique est violemment remis en cause, comme la transparence de la référentialité historique[d]. » Le textualisme de la référence suppose que tout est toujours déjà écrit, tout est toujours déjà trace : originalité et référentialité sont questionnées sans que tout aspect heuristique du récit historique ne soit répudié. Il s'agit de confronter entre elles des traces textuelles d'un passé à l'état de relique[e], à reconstruire, dans un discours plus ou moins cohérent. Les opérations communes à l'historiographie et au récit fictionnel pour

[a] M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, *op. cit.*, p. 11-12.
[b] J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 48.
[c] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988, p. 93.
[d] *Ibid.*, p. 109-110.
[e] *Ibid.*, p. 118-119.

donner sens à ces traces (« sélection, organisation, diégèse, anecdote, rythme temporel, et mise en intrigue[a] ») ne remettent pas en cause la différence entre ces deux démarches, même si « le postmodernisme rend délibérément confuse l'idée que le problème de l'histoire, c'est la vérification, tandis que celui de la fiction est la véracité[b] ». En fait, l'inclusion d'éléments factuellement vérifiables dans les métafictions historiographiques sert moins à les accréditer qu'à souligner le fait que passé, quoique bien réel, ne nous apparaît que sous une forme déjà textuelle[c] : alors que la métafiction engendre un monde fictionnel nettement séparé logiquement ou ontologiquement du monde réel, la référence historiographique vient brouiller la netteté de la frontière et jeter un doute sur la nature du référent et le fonctionnement du processus de référence. Il s'agit, non de dénier au récit toute portée véridictive, mais de savoir qui est légitime à vérifier la factualité et surtout la vérité des textes produits : « qui peut vérifier ? selon quels principes ? que veut-on dire par "vérité" ? pourquoi veut-on disposer de principes de vérification ? quelle finalité doit-on leur assigner[d] ? »

L'usage de l'archive dans de telles fictions fait ainsi clairement signe vers le refus de tout relativisme absolu, mais la mise en récit est pensée comme un effet de vraisemblance, une performance de véridicité : « [Hayden] White dirait que ce que nous acceptons comme "réel" ou comme "vrai" dans l'historiographie, comme dans la fiction, est ce qui "porte le masque du sens, la complétude et la plénitude de ce que nous pouvons seulement *imaginer* sans jamais pouvoir en faire l'expérience". En d'autres termes, ce n'est qu'en mettant en récit le passé que nous pouvons l'accepter comme "vrai[e]". » Les récits de faussaires tirent bien évidemment partie de ces débats, de cette substitution, à une vérité comprise comme adéquation ou dévoilement, d'une vérité comprise comme construction aporétique[26], en ajoutant un effet de brouillage supplémentaire, puisqu'ils jouent avec deux types de reliques textuelles : ils font référence tant à des faits historiques avérés et aux traces que ceux-ci ont laissées (y compris, et surtout, quand ils mettent en scène des faux historiques) qu'à la fabrication par les faussaires de ces traces. Leur cohabitation dans le récit engendre une inquiétude supplémentaire, puisqu'il n'est pas toujours évident de démêler les vraies traces des faux de leurs traces fictives.

Néanmoins, tant les limites de l'interprétation que la nécessité de la distinction entre sources et inventions, interprétation critique des traces et fictions, ont été remises, dès les années 1980, sur le devant de la scène par Eco ou Ginzburg, parmi d'autres, tandis que la nécessité de

[a] *Ibid.*, p. 111.
[b] *Ibid.*, p. 112.
[c] *Ibid.*, p. 114.
[d] *Ibid.*, p. 209-210.
[e] *Ibid.*, p. 143.

donner voix aux marginalisés, à travers un sérieux travail documentaire et l'exploration à nouveau frais des archives, rapproche certaines tentatives postmodernes des travaux des pionniers du roman historique, Walter Scott et surtout Manzoni[27]. Ce débat[28] sert de toile de fond à une grande partie des œuvres de notre corpus mais, s'il ne faut pas en négliger l'importance en termes d'histoire des idées, il faut noter que les romans de faussaire semblent en fait assez peu pratiquer la confusion entre narration, fiction et histoire. Si l'éthique de la vérité qu'ils mettent en place passe par la défense d'un pacte fiduciaire, plutôt que simplement référentiel, ou fictionnel, de lecture[29], il ne s'agit pas pour autant de faire de toute histoire une littérature contemporaine, et inversement. Si le faux et sa mise en scène littéraire peuvent prétendre à une portée épistémique ou heuristique, c'est bien parce qu'il est entendu que toute écriture de l'histoire n'est pas une pure fiction, et que donc la littérature y a un rôle spécifique à jouer.

Dès les débuts du roman historique, c'est bien la nécessité de compléter le travail de découverte et de critique des archives par un travail d'invention fictionnelle qui justifie l'invention du genre[a]. Cela implique une séparation entre narration historique et fiction historique qui est reconduite dans les romans contemporains de faussaires. Que le récit historique postmoderne mette en scène une crise de la connaissance historique, ou la partialité, l'arbitraire ou l'interchangeabilité des interprétations de l'histoire, au gré des exigences des pouvoirs économico-politiques en place, ne signifie pas qu'en lui se confondent historiographie scientifique et fiction historique : selon Ganeri, il se caractérise au contraire par son aspect « hyper-romanesque[b] ». Plus spécifiquement, dans les récits contemporains de faussaires, il ne s'agit pas simplement de créer, en regard d'une histoire scientifique considérée comme lacunaire ou idéologique, des espaces fictionnels où expérimenter des réalités alternatives et donner voix aux disparus ou aux silenciés, mais de proposer une investigation des procédés rhétoriques par lesquels un récit atteste de sa véridicité d'une part, et d'autre part de la valeur épistémique et éthique de tels procédés. Si on peut prendre au sérieux les récits de faussaire comme interrogation des conditions de production de la vérité (ou de vérités) dans le récit fictionnel contemporain, c'est seulement à condition qu'ils renoncent à la tentation, facile, de confondre narration, fiction et écriture de l'histoire en un seul ensemble indistinct où tout serait, plus ou moins, un roman historique d'un nouveau genre.

Enfin, on peut bien sûr rappeler avec Deleuze qu'il ne faut pas confondre fausseté de la narration et puissances du faux dans la narration :

---

[a] M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, *op. cit.*, p. 28.
[b] *Ibid.*, p. 112-113.

> En découle un nouveau statut de la narration : la narration cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante. Ce n'est pas du tout « chacun sa vérité », une variabilité concernant le contenu. C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité des présents incompossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais. La description cristalline atteignait déjà à l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, mais la narration faslifiante qui lui correspond fait un pas de plus, et pose au présent des différences inexplicables, au passé des alternatives indécidables entre le vrai et le faux. L'homme véridique meurt, tout modèle de vérité s'écroule, au profit de la nouvelle narration[a].

L'angoisse de la réversibilité infinie du vrai et du faux peut cependant être conjurée par l'usage de la fiction comme *pharmakon* contre les modèles autorisant ou permettant la domination : « La rupture n'est pas entre la fiction et la réalité, mais dans le nouveau mode de récit qui les affecte toutes deux. […] Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre[b]. » La narration peut donc être véridique ou falsifiante, ce qui n'implique pas nécessairement qu'elle soit vraie ou fausse, la fiction peut être réelle ou vraie, sans pour autant être juste, et les rapports entre fiction, narration et vérité sont toujours pris dans une multiplicité d'enjeux éthiques et politiques complexes qui ne sauraient se réduire au binarisme d'un jeu d'opposition entre narration et vérité, fiction et réalité.

II. *Quand* y a-t-il faux ? Théories de l'auctorialité et histoires plurielles de la falsification

> *« Ma vie durant j'ai été un fantôme. Et à jamais, les galeries et les musées seront hantés par mes œuvres. Pensez-vous que je devrais avouer ? Mais avouer quoi ? Avoir commis des chefs-d'œuvre ? Ils seraient tous arrachés des murs. Et que resterait-il de moi alors[c] ? » Le faussaire de Picasso, dans F for Fake.*

On le voit, éviter les séries d'oppositions binaires et les confusions faciles permet de dégager plus efficacement les portées épistémiques et éthiques possibles du faux, mais aussi de la représentation fictionnelle de faux. Il n'en demeure pas moins complexe de définir le faux, même en démultipliant les partitions théoriques entre notions connexes ou contraires. Le faux

[a] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 171-172.G. Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 171-172.
[b] *Ibid.*, p. 195-196.
[c] Orson Welles, *F for Fake [1973]*, Planfilm, RDM Édition, 2018.

ne se laisse ni définir directement, ni différencier aisément de ce que l'on peut envisager comme ses antonymes, l'authentique, le vrai, le réel. En outre, le rapport du faux à son faussaire est lui aussi complexe : il dépend des évolutions et des remaniements de la notion d'auctorialité, qui connaît, depuis les années 1960, un destin complexe dans la culture occidentale ; et il s'inscrit dans histoires contradictoires, qui dépendent étroitement de la valeur accordée, dans des contextes socio-culturels différents, aux notions d'authenticité ou d'originalité.

1. Le faux au prisme des théories et des histoires de l'auctorialité

a. Auctorialité, relique, autographie

L'analyse, l'attribution, la classification des œuvres restent aujourd'hui entièrement tributaires de la notion d'auctorialité, comme en témoignent ces définitions proposées par Laclotte et Ressort dans leur « glossaire » : « Attribution. Action d'attribuer, généralement en se fondant sur l'analyse du style, un nom d'auteur à une œuvre anonyme ou incorrectement baptisée » ; et « Original. Œuvre première, émanant de l'auteur[a]. » La valeur de l'original tient ainsi à ce qu'il « émane » de l'auteur, à ce qu'il contient la trace de son geste et de son corps et, par là, en restitue, même indirectement, la présence. D'où l'importance de l'attribution, élucidation indiciaire de l'origine de l'œuvre, qui lui restitue le bon auteur et garantit son bon fonctionnement comme relique. On voit dès lors combien un tel fonctionnement peut s'avérer problématique à partir de l'ère postmoderne, qui consacre la mort de l'auteur, mais aussi combien il est difficile de l'appliquer indistinctement à tous les domaines de la création (et à tous les domaines où s'exerce le faux) : le modèle de l'œuvre d'art, en soi critiquable, ne suffit pas à penser les rapports de l'auctorialité et de l'authenticité dans l'ensemble des arts et des productions contemporains.

Le faux littéraire ou artistique est, comme le rappelle Pascale Mounier, dépendant de l'évolution de la conception de l'auctorialité : « Première particularité de la contrefaçon littéraire, que l'on retrouve également en art : son interdépendance avec la constitution de la figure de l'auteur[b]. » L'auctorialité se conçoit sous le double aspect de la paternité (le faux est issu d'une filiation illégitime) et de la responsabilité (y compris juridique) : « Son statut [d'auteur] lui confère une sorte de responsabilité juridique vis-à-vis de l'œuvre. […] L]e jeu de

[a] M.-C. Beaud, *Vraiment faux*, *op. cit.*, p. 121.
[b] P. Mounier, « Littérature », art cit, p. 31.

l'hétéronomie ne fait que renforcer son emprise sur le texte. […] Qu'il évite *a contrario* de signer, il entraîne l'esprit des lecteurs sur le terrain glissant de la recherche en paternité[a]. » Le faux se nourrit ainsi pleinement de la valeur accordée au nom d'auteur, il entre dans une véritable économie du nom, où celui-ci joue le rôle de garant à la fois de l'origine et de la qualité de l'œuvre.

Pourtant, cette intrication est récente et loin d'être consubstantielle à la pratique de la littérature : elle se met en place avec la professionnalisation de l'écrivain et la création d'un marché dont les lois « vont "inventer" les faussaires » : « C'est à son style qu'on reconnaît un auteur ; son nom est une marque déposée[b] ». Dès lors, la commercialisation de la littérature *via* l'authentification d'un nom d'auteur va de pair avec la revendication d'une garantie de qualité ; et, inversement, les jeux falsificatoires sont à la fois un défi lancé au marché littéraire et un moyen de le conquérir. V. Malfoy cite ainsi une série d'auteurs[c] pour qui le faux est un moyen d'asseoir une réputation et de faire connaître une œuvre (Pierre Louÿs avec ses *Chansons de Bilitis* par exemple) ou, au contraire, de jouer avec leur nom-marque (le cas célèbre de Romain Gary-Émile Ajar). Mais, en définitive, la falsification ne fonctionne heureusement que si elle est provisoire[d], si elle est mystification plutôt que faux ; le défi n'a de sens que de viser à la (ré)intégration de l'auteur dans le champ littéraire. Pourtant, un exemple cité par V. Malfoy montre bien l'absurdité de la fétichisation de l'auctorialité littéraire et le devenir-objet du livre, de l'œuvre, qu'elle tend à faire advenir (à traiter l'écrit comme une relique, on le réifie) :

> C'est ce que proposait, en 1840 – envoyé à de riches collectionneurs –, le *Catalogue d'une très riche mais peu nombreuse collection de livres provenant de la bibliothèque de feu le comte de Fortsas*… 52 volumes en tout, tous uniques, le comte ayant impitoyablement jeté au feu chaque acquisition qui s'était avérée exister à plus d'un seul exemplaire. Rêve de collectionneur : le livre réduit à l'état d'objet. Mais bibliothèque idéale également, car tout était – évidemment – faux[e]…

Le modèle autographique de l'auctorialité se dessine ici derrière le fonctionnement allographique de la littérature, tant semble invasive la conception de l'original comme relique. Pourtant, réduire l'auctorialité littéraire à un simple « Le style, c'est l'homme » ; présupposer que la valeur littéraire tient à la manifestation d'un créateur dans et par une *écriture*, c'est concevoir le fonctionnement textuel sans tenir compte des évolutions critiques et théoriques du

[a] *Ibid.*, p. 31-32.
[b] Valéry Malfoy, « Le voleur de gaufrier » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p. 112.
[c] *Ibid.*
[d] *Ibid.*, p. 113.
[e] *Ibid.*

XXe siècle : la marchandisation de l'auctorialité est un système réactionnaire de lecture des œuvres.

C'est, à tout le moins, une manière d'essentialiser le style comme la figure auctoriale, de réactiver la mystique de l'auteur pour mieux rasseoir son autorité. Ainsi, par exemple, H. Maurel-Indart conclut-elle son enquête sur le plagiat sur un plaidoyer en faveur de l'autorité de l'auteur : « un grand chantier reste ouvert pour donner à la notion d'autorité littéraire des fondements plus fiables, de nature non pas tant institutionnelle ou médiatique que littéraire. Par littéraire, entendons stylistique, au sens où le style est l'essence de l'œuvre comme émanation même de l'âme de l'auteur[a]. » Cette assomption nouvelle de l'auteur va de pair avec la refondation d'un canon où l'authenticité n'est plus fondée sur l'attribution correcte ou non d'un nom d'auteur mais sur une vérité auctoriale qui resacralise le créateur, par opposition au scripteur profane : « Quand chacun aujourd'hui se prend à écrire et prétend à la publication, et du même coup à la reconnaissance de son statut d'auteur, la question se pose impérativement » de pouvoir reconnaître les « vrais[b] » auteurs, écrit-elle, militant pour une « exigence d'authenticité qui fonde l'autorité de l'auteur » :

> Nous gageons que l'autorité de l'auteur est liée à la qualité intrinsèque de son œuvre et non pas à des critères extérieurs à l'œuvre. […] Il semble en effet que l'histoire littéraire ne confère de légitimité à un auteur que si son style s'avère identifiable entre mille autres : « C'est du Proust », « C'est du Flaubert… ». La reconnaissance littéraire dont bénéficie un écrivain (celui qui écrit) se fonde sur l'identification possible de son écriture comme unique et originale. Et c'est à ce titre qu'il est reconnu comme auteur, et à ce titre comme faisant autorité[c].

Autrement dit, un écrivain est *reconnu* comme tel dès lors qu'on peut le pasticher, le plagier ou le falsifier… Mais on pourrait aussi postuler que justement la reconnaissance de l'auteur se fonde sur des critères extérieurs : l'extrapolation et le rassemblement de traits stylistiques étiquetés sous un nom propre qui les résume et les condense, pour des lecteurs qui parfois n'ont jamais lu l'œuvre, voire la recréent en s'emparant de son image culturelle. C'est ainsi que fonctionne le faux ou la mystification : il faut avoir une certaine image de Michelet, sans avoir lu (tout) Michelet (avec attention), pour céder à la mystification orchestrée par le narrateur des *Onze* de Pierre Michon et y prendre plaisir…

[a] H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 388. Elle emprunte l'idée du style comme émanation de « l'âme de l'auteur » à Léo Spitzer.
[b] *Ibid.*, p. 376.
[c] *Ibid.*, p. 377.

b. Le faussaire et les évolutions contemporaines du rapport à l'auctorialité

L'action du faussaire dépend également étroitement des évolutions des pratiques auctoriales dans la création contemporaine, largement marquée par une critique de la figure de l'auteur qui prend la forme d'une remise en question de la propriété intellectuelle par des systèmes de désappropriations ou de réappropriations, de suppressions de l'auteur, de remises en cause du modèle de la filiation dans la création.

Il ne s'agit pas ici de proposer une histoire des pratiques appropriationistes qui ont marqué l'art contemporain depuis la seconde moitié du siècle dernier, ni de résumer les grands principes de l'esthétique postmoderniste. On peut cependant noter que, de Warhol à Bildo en passant par Sherrie Levine, les tentatives de remise en cause de la vision moderniste ou romantique de l'œuvre d'art ou de son auteur ont rarement débouché sur un effacement complet de l'artiste comme créateur, sur un renoncement à l'idée d'authenticité ou de propriété intellectuelle, sur une dévalorisation radicale de l'œuvre comme relique. Il semblerait, au contraire, à en juger par la prégnance des figures de Warhol ou même de Duchamp dans la création contemporaine, que ces tentatives aboutissent plutôt à la création de nouveaux mythes auctoriaux[30]. L'art contemporain est loin d'avoir fait vaciller le marché de l'art sur ses bases.

Le cas d'Elaine Sturtevant est intéressant car il paraît suggérer que la déconstruction des mythes modernistes de l'originalité ou de l'authenticité peut, en effet, avoir une réelle portée subversive : Anthony Downey rappelle ainsi qu'il reste aujourd'hui en circulation davantage de « copies » de Sturtevant que d'« originaux » du projet *The Store* de Claes Oldenburg qu'elle reproduisit en 1967[a]. La démarche de Sturtevant est indéniablement engagée : les artistes qu'elle copie à cette époque sont encore peu connus et sa pratique est aussi une forme de reconnaissance et de diffusion de leurs œuvres. Elle semble même parvenir à subvertir la mystique de la trace et du rapport créateur-œuvre, puisque, interrogé sur le processus de fabrication de ses célèbres fleurs, que Surtevant réplique avec une telle exactitude qu'elle va jusqu'à employer les mêmes presses que lui, Warhol aurait répondu : « Je ne m'en souviens pas. Demandez à Elaine[b]. » Pourtant, comme en convient Downey, « les œuvres de Sturtevant sont authentiquement de Sturtevant – ce ne sont pas des fac-similés (la plupart sont faites de mémoire) ; ce ne sont pas non plus des tentatives de falsification (toutes les œuvres sont signées

[a] Anthony Downey, « Authenticity, Originality and Contemporary Art: Will the Real Elaine Sturtevant Please Stand Up? » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (eds.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 100-101.
[b] *Ibid.*, p. 185 note 3.

et datées, ce qui en fait très clairement des œuvres qui ne sont pas de Claes Oldenburg ou d'Andy Warhol) ; on ne peut pas non plus les balayer d'un revers de main en les considérant comme appropriationistes ou comme tentatives de récupération (elles sont souvent été produites au même moment ou peu après les œuvres auxquelles elles font référence[a]). » En somme, elles posent la question d'une forme de création de répliques qui puisse ne pas être réduite à un simple hommage ou à un faux[b], mais elles ne remettent certainement pas en cause l'opposition entre authentique et faux dans le domaine de l'art. Son œuvre nous semble, en cela, assez représentative des tentatives de l'art contemporain pour remettre en cause le dogme de l'authenticité : l'entreprise de subversion ne déconstruit que superficiellement la vision moderniste de l'œuvre et de l'artiste et laisse intacts le fonctionnement du marché de l'art, comme celui de la propriété intellectuelle.

De même, les atteintes à l'unicité de l'œuvre d'art et à son aura n'ont qu'une portée limitée. Les innovations dans le design contemporain se sont largement fondées sur des pratiques d'appropriation d'œuvres antérieures ; mais elles semblent aboutir paradoxalement à un retour en force de la singularisation de l'objet contre sa production en série, en vertu d'un lien *sui generis* avec son créateur, comme en témoigne la série *Smoke* de 2002 de Maarten Baas. Baas reprend des meubles anciens ou des classiques du design, les brûle puis les transforme pour en faire des objets fonctionnels. En 2004, il fut ainsi invité par le musée Groninger à brûler en public un ensemble de meubles que le musée conservait sans les exposer, disposant de meilleurs exemplaires, afin d'en faire des meubles nouveaux, que le musée acquit ensuite. Parallèlement, un accord passé avec l'entreprise Moooi permettait de décliner une version de ce concept propre à une commercialisation de masse : les meubles étaient entièrement brûlés et reconditionnés en Indonésie, sans que Baas n'intervienne à aucun moment du processus de production. Lis Darby souligne certains des aspects paradoxaux propres à cette démarche. D'abord, le geste d'appropriation en tant que tel n'a rien de nouveau au sein du design contemporain : elle cite les *ready-made* de Duchamp, le siège *Mezzadro* des frères Castiglioni en 1957, les productions d'Alessandro Mendini dans les années 1970-1980, *You Can't Lay Down Your Memories* de Tejo Remy en 1991, qui fait partie des objets brûlés par Baas (qui s'approprie ainsi des objets appropriés), *100 Chairs in 100 Days* de Martino Gamper, le travail de Karen Ryan ou du groupe 5:5 en France[c]. De même, rien en fait n'est remis en question :

[a] *Ibid.*, p. 102.
[b] *Ibid.*, p. 106.
[c] Lis Darby, « Issues of Authenticity in Contemporary Design: The Smoke Series by Maarten Baas » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (eds.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 115.

l'œuvre première demeure identifiable, même sous sa forme fantomatique ; sa récupération est un hommage et son caractère original sort renforcé de cette entreprise de transformation. Ni l'auteur approprié ni l'auteur appropriant ne perdent leur statut auctorial. L'authenticité de l'objet produit est préservée par l'investissement personnel du designer qui fait de chaque exemplaire, pourtant produit en série, non plus un multiple mais un objet unique[a].

On retrouve donc, dans les faits, sans aucun recul critique, la triade unicité, originalité et authenticité comme consécration de la valeur de l'objet. Le retour paradoxal à l'authenticité se fait par le basculement du multiple en objet unique, de la production en série à la production artisanale, par la revivification du paradigme de la trace avec l'importance accordée à la main du designer qui se revendique artiste et auteur. Là encore, la tentative d'appropriation et de désauctorialisation révèle d'abord les impensés des enjeux de la commercialisation de l'œuvre ou de l'objet d'art, plutôt qu'une éventuelle critique efficace de l'auctorialité à l'ère postmoderne ou contemporaine.

Le cas d'« Ann Lee », achetée par Philippe Parreno et Pierre Huygue, pourrait être plus radical puisqu'il s'agit de faire l'acquisition d'un personnage destiné à une exploitation commerciale pour le réintroduire dans une série de créations artistiques, avant de l'émanciper totalement en lui revendant ses propres droits d'exploitation. Les deux artistes n'ont pas créé Ann Lee, elle échappe à ses concepteurs originels, et devient finalement maîtresse d'elle-même : la notion de propriété intellectuelle semble bien être remise en question par ce traitement par l'absurde. Mais les œuvres qui tirent partie d'Ann Lee, notamment *Anywhere Out Of the World*, sont bien de Parreno ; elles sont commercialisées, puis acquises et conservées par des institutions légitimes qui les présentent explicitement comme telles[b]. La remise en cause de la propriété intellectuelle est plus de l'ordre de la fiction artistique que d'une atteinte réelle aux modalités de circulation, d'évaluation et de légitimation des œuvres.

Plus efficace peut-être est le projet de Licence Art Libre[c] mise au point par Antoine Moreau et Isabelle Vodjani, en s'inspirant sur travail fait sur les logiciels libres, et qui autorise « la copie, la diffusion et la transformation des œuvres dans le respect des droits de l'auteur. […] Dans cette optique nouvelle, l'art n'est plus cette forme/objet fini sur lequel il n'y a plus à intervenir : il est action. Et cette sorte de délégation de pouvoir, qui rend obsolète l'idée du faux, n'entraîne pas pour autant l'appauvrissement artistique de l'œuvre, elle lui donne au

[a] *Ibid.*, p. 120.
[b] Voir le site du FRAC Poitou-Charentes : *https://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection_artistes-parreno_FRAC.html* (consulté le 15 février 2021).
[c] *https://artlibre.org*.

contraire une nouvelle authenticité qui l'amènera à s'enrichir de toutes les initiatives de ceux qui procéderont à ses actualisations créatrices successives[a]. » Il s'agirait ainsi, tout en préservant les droits moraux de l'auteur ou de l'autrice de l'œuvre, de décorréler la question de son authenticité des enjeux de sa commercialisation, donc de rendre toute falsification de l'œuvre dépourvue d'intérêt. Comme le souligne G. Mollet-Viéville, la tentative est en cela nettement plus subversive que les pratiques appropriationistes[b]. Il faut noter, cependant, que la Licence Art Libre n'a pas remplacé le Code de la propriété intellectuelle et est loin d'avoir la même force normative. Elle reste, de fait, une pratique marginale.

La tentative de désauctoralisation peut aussi s'effectuer à travers la volonté d'un créateur de devenir faussaire de lui-même : à ce titre, Giorgio De Chirico peut être considéré comme un pionnier, lui qui fit falsifier et antidater ses toiles, inaugurant une pratique critique qui consistera à considérer la valorisation de l'originalité et de la figure auctoriale comme une forme de falsification, et qui sera poursuivie ensuite par nombre d'artistes tout au long du XXe siècle, à commencer par Warhol et ses thuriféraires[c]. Mais, là encore, l'essai ne semble guère concluant : les Chirico tardifs sont dévalués comme de simples auto-plagiats, leur portée subversive étant le plus généralement niée, tandis que les œuvres de Warhol et ses épigones sont considérées comme parfaitement authentiques, selon une logique de déplacement de l'authenticité matérielle de l'œuvre à l'authenticité conceptuelle du projet artistique. L'art contemporain ne résout pas le problème du faux : la récupération commerciale, muséale ou historique de ses productions continuent de l'exclure, sans ambiguïté, de la sphère de la légitimité artistique. L'appropriation sous toutes ses formes n'a donc pas la même capacité que le faux à inquiéter ; il semblerait que l'artiste contemporain performe plus qu'il n'effectue une remise en question de l'auctorialité et de l'authenticité, tandis que le faussaire transgresse leurs règles sans remettre en cause celles-ci.

c. Auctorialités paradoxales du faussaire

[a] Voir G. Mollet-Viéville, « L'authenticité d'une œuvre d'art peut-elle dépendre de son contexte de présentation ? », art cit, p. 168-169.
[b] *Ibid.*, p. 169.
[c] Gérard-Georges Lemaire, « De la falsification comme moteur de la création » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 108.

Au-delà de la question de l'auteur en général en régime postmoderne et contemporain, se pose évidemment la question du faussaire comme auteur : comment et en quoi celui-ci peut-il revendiquer une forme d'auctorialité ? Premier problème, immédiatement évident : le statut de faussaire n'exclue-t-il pas de fait celui d'auteur ? Si le faussaire peut se dire lui-même faussaire (comme dans le cas des mémoires ou récits de faussaires[31]), il n'est de fait perçu comme tel que selon un jugement social ou juridique. « Contrairement à la mystification au sens restreint du terme, le faux est essentiellement sans auteur. […] Dès l'instant où un faussaire devient auteur, le faux cesse d'en être un[a] ». Avant la désignation du faux comme faux, le faussaire n'existe que comme un artiste, un auteur ou un producteur classique ; s'affirmer faussaire, c'est dans le même temps se nier auteur ; être désigné comme faussaire, c'est être disqualifié comme artiste. Bien entendu, c'est dans la manipulation de la réception de son œuvre comme dans l'interrogation qu'il propose sur le rôle et le statut du créateur que réside le pouvoir de subversion du faussaire.

Souvent considéré comme un artiste raté, le faussaire peut cependant être rédimé comme auteur, et même comme artiste ; dès lors, il est, significativement, réintégré dans les canons et les hiérarchies artistiques ; et ses œuvres font l'objet de la même analyse indiciaire, des mêmes procédés d'identification et d'authentification, que des originaux légitimes : les créations du faussaire sont ainsi devenues de nouveaux originaux, traces et reliques de leur auteur dûment replacé dans le cours d'une histoire de l'art dont, apprivoisé, il conforte le récit, bien loin de le bousculer. Ainsi Zeri peut-il reconstituer le parcours et le corpus de ses faussaires préférés ; ainsi on peut trouver des Van Meegeren dans les musées et un M. Laclotte peut-il évoquer la « typologie figurative personnelle, encore imprégnée de symbolisme » du faussaire hollandais, ou noter que « les meilleurs connaisseurs [ont] recomposé l'œuvre de certains faussaires modernes anonymes, comme on crée le corpus d'un Maître à la chandelle ou d'un Maître du *Jugement de Pâris* du Bargello[b]. » Telle est l'auctorialité paradoxale du faussaire, qui se décline toujours sur un mode spectral : indétecté, il est le corps et le nom qui hante l'œuvre qui passe pour authentique, le secret menacé de révélation derrière la fausse épiphanie ; reconnu, il accède à la même notoriété que ces illustres anonymes de la Renaissance dont les noms sont des inventions apocryphes et les corpus des spéculations d'érudits. L'auctorialité du faussaire est fantomatique : on lui suppose une œuvre dont on ne sait jamais avec certitude l'étendue exacte ; on lui confère une reconnaissance qui tient plus à sa capacité à tromper qu'à une réelle analyse

[a] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 291.
[b] M. Laclotte, « Le faux et le regard de l'historien de l'art », art cit, p. 21.

esthétique de ses travaux – autorité dont l'inquiétante portée critique est rapidement conjurée par la réintégration du faussaire dans l'ordre du récit.

Le cas de Thomas Chatterton, tel que le rapporte Nick Groom et que l'analyse Claude Rawson, offre une claire illustration des paradoxes de cette auctorialité. Ce poète, mort à 17 ans, a laissé derrière lui une œuvre prolifique et hétérogène, dont la partie la plus connue est sans doute les faux qu'il attribua à Thomas Rowley, prêtre fictif du XVe siècle, qu'il prétendit avoir découverts en 1768 dans l'église St Mary Redcliffe de Bristol. Il a ainsi créé toute une série de documents en vers et en prose imitant des manuscrits médiévaux, délavés à l'ocre et la suie, qu'il a ensuite entrepris d'annoter et de commenter selon les codes de l'érudition de son temps. Rowley étant censé avoir été employé par William Canynge, notable de Bristol (personnage, lui, réel), les faux comprennent aussi bien des cartes, des notes, des travaux d'héraldique, des livres de compte, les poèmes de Rowley et ses traductions d'autres poètes, que des pièces de théâtre. Horace Walpole, sollicité en vue de leur achat, ne tomba pas dans le piège, mais les faux connurent assez de succès pour être publiés et susciter une virulente controverse sur leur authenticité après la mort du faussaire, au point qu'elle puisse être considérée comme l'un des débats culturels les plus importants du XVIIIe siècle, notamment en termes de redéfinition des exigences critiques en vigueur parmi les savants[32]. Le débat fit rage plusieurs années avant que la supercherie ne soit définitivement admise et que Chatterton, au nom de la qualité de sa falsification, ne soit considéré comme un génie tragique trop tôt disparu, inspirant désormais les écrivains romantiques, de Blake à Byron en passant par Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley ou De Quincey ; ainsi que les générations suivantes (Dante Gabriel Rossetti en fait un nouveau Shakespeare). « L'extraordinaire Thomas Chatterton occupe donc une position unique dans la culture romantique : un talent précoce, un faussaire littéraire, un suicide apparent : c'est une icône romantique à l'influence massive et durable. C'est une figure séminale de la littérature anglaise[a]. » Il reste pourtant peu lu et peu étudié en tant que tel : « Le statut même d'icône de Chatterton a éclipsé son travail d'écrivain. Par conséquent, il a inspiré bien plus d'œuvres créatives qu'il n'a suscité de recherches scientifiques, et la plupart des recherches se sont concentrées sur sa biographie ou les sources de ses faux[b]. »

C'est donc un cas d'auteur-faussaire particulièrement intéressant, en raison de sa situation post-mortem paradoxale : d'un côté, il connaît une seconde carrière littéraire sous la

[a] Nick Groom, « Introduction » dans Nick Groom (ed.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 4-5. Toutes les informations biographiques sur Chatterton proviennent de cette introduction.
[b] *Ibid.*

forme d'un fantôme, littéralement puisque le poète Francis Thompson, voulant se suicider par overdose d'opium, racontera qu'il en est empêché par la vision du spectre de Chatterton[a]. Il devient la muse des romantiques anglais dont il hante les œuvres. Mais, de l'autre, ce spectre signe la disparition de Chatterton comme écrivain. On célèbre l'aspiration pré-romantique qu'il incarne, mais on cesse de le lire ; son destin tragique de faussaire est la cause du traitement de ses œuvres comme des *forgeries*, et non comme poèmes à part entière. Chatterton est canonisé comme faussaire en même temps qu'il est exclu du canon, le fantôme a tué le poète. Il faut donc réévaluer Chatterton comme auteur, contre Chatterton comme personnage de fiction. Il en existe une réévaluation postmoderne : celle de Peter Ackroyd dans son roman *Chatterton*. Nick Groom, dans *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, suggère quant à lui de lire les poèmes non pas comme des faux, ce qui a pour résultat de les délitérrariser, mais comme des romans historiques, ou plutôt comme une fiction historique critique et multimédiale, remettant en cause une historiographie dominante et politiquement orientée, qui s'oppose à la relecture conservatrice du passé que propose le Percy des *Reliques of Ancient English Poetry*[b]. Chatterton bouleverse en effet complètement la culture médiatique de son temps, en mettant en lumière les usages du manuscrit : pour la première fois, le support compte autant que le contenu dans l'investigation historique qu'il suscite. Ce que propose Groom, donc, c'est de lire l'œuvre de Chatterton comme on lirait une fiction historique multimédiale, déclinée en plusieurs genres et sur plusieurs types de supports, produisant des textes attribués à divers auteurs (Rowley, mais aussi Canynge, le maire de Bristol, le moine Turgot, etc.), problématisant de fait le rapport même de l'auteur à son œuvre. Le spectre incarnant le mythe romantique du poète maudit cède ainsi la place à un auteur conscient de ses moyens, organisant de son vivant déjà sa mythologie personnelle, un auteur tenant d'une auctorialité critique, ironique, du second degré. Cette relecture, fascinante, de l'auteur et du mythe, engendre cependant toute une série de paradoxes qui mettent en lumière le caractère problématique de l'auctorialité des faussaires.

Premier paradoxe, le faussaire est un artiste génial *parce que* c'est un faussaire ; c'est la falsification qui atteste de son talent (c'est aussi l'argument du faux-monnayeur et peintre Ciulla à son procès). Sans ses faux, Chatterton n'est qu'un obscur jeune homme qui a fait une découverte heureuse ; avec, il devient un poète reconnu. Deuxième paradoxe : le faux semble toujours au croisement de la falsification et de la mystification, de la parodie et de l'imposture, au sens d'imitation et d'usurpation d'identité. Les procédures (rhétoriques, pseudo-véridictives) d'attestation de l'authenticité des documents produits par Chatterton peuvent fonctionner à la

[a] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 181-182.
[b] Nick Groom (ed.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 192.

fois comme des éléments nécessaires au bon fonctionnement de la falsification, qu'elles accréditent, et comme détectandes dénonçant ironiquement toute l'entreprise : « L'apparat critique élaboré de certains des documents Rowley de Chatterton, tout particulièrement les notes prétendant corriger des erreurs ou dévoiler les manigances textuelles de ses auteurs inventés, ont l'air d'un bluff de mystificateur [*poker-faced mystification*[a]] ». C'est toute l'ambiguïté ironique qui sert de ligne de défense récurrente aux faussaires : leurs faux ne seraient que des mystifications, évidentes à repérer, qui visent à confondre les experts et non à tromper pour s'enrichir ou asseoir leur position sociale. Cette soigneuse orchestration d'une confusion possible entre faux et mystification (qui souligne l'importance de distinguer entre les deux) prépare la confusion entre parodie et imposture qui fonde leur auctorialité :

> La parodie est un acte d'interprétation plutôt que d'imposture [*impersonation*], et, par là même, généralement à travers sa tendance ou son besoin de signaler sa dérision, elle brise l'imposture. Mais la facilité même avec laquelle l'une se replie sur l'autre montre que la parodie implique l'exercice d'une imagination empathique à laquelle il faut, à un moment ou un autre, couper court. La pratique par Chatterton de ce que j'ai appelé « dé-parodier » [*unparodying*] peut être partie prenante d'une résistance instinctive à ce processus, d'une sorte d'affirmation du processus d'imposture, de l'élan vers l'imagination empathique, qui est à la fois contenue et refusée dans l'acte parodique. […] C'est dans cette circulation à double sens entre parodie et imposture qu'il faut envisager les faux Rowley[b].

La portée critique du faux tient dans sa dimension parodique : s'il veut se rédimer en se prétendant mystification, il faut qu'il légitime son entreprise par l'affirmation perceptible d'une forme de dérision à l'égard des cibles qui sont censées être les siennes. Mais, dans le même temps, sa valeur esthétique tient à la mystique auctoriale à laquelle il se rattache : soit qu'il se présente comme l'entreprise de résurrection d'un auteur perdu, par lequel le faussaire s'égale à celui dont il usurpe l'identité, voire le rend au public auquel il manque, soit que le faussaire s'affirme pleinement auteur par sa capacité à créer un objet à l'ontologie paradoxale, à la fois contemporain et anachronique, à la fois œuvre du faussaire et de l'auteur singé. Imposture ou usurpation d'identité et parodie se vident alors mutuellement de leur sens dans l'entreprise de falsification : si l'imposture peut être relue, non comme un délit mais comme une entreprise poétique d'identification avec l'autre, elle ne peut être parodique ; si la parodie peut être identifiée comme telle, elle ne peut prétendre ni à l'usurpation définitive d'un nom, ni à une entreprise de résurrection. C'est que le faux est ailleurs : ni dans la parodie (sinon il serait une mystification), ni dans l'*impersonation* (sinon il n'aurait pas besoin d'un système de fausse

[a] *Ibid.*, p. 19.
[b] *Ibid.*, p. 24-25.

attribution). L'auctorialité à laquelle prétend le faussaire est paradoxale seulement s'il veut faire de son faux une entreprise *à la fois* esthétique et critique, tout en maintenant le pari de la tromperie.

Troisième paradoxe : l'auctorialité fantomatique du faussaire est néanmoins proliférante. Elle ouvre des possibles créatifs et les cas de falsification ayant généré de nouvelles formes et de nouveaux courants sont bien répertoriés, à commencer par celui, célèbre, de l'Ossian de Macpherson. Ceci s'explique notamment par le fait que le travail du faussaire, une fois identifié comme tel, est souvent récupéré comme œuvre à part entière, relu, non plus comme un faux, mais comme une invention artistique ou esthétique de plein droit, en dépit de sa fonction première. Chatterton, ainsi, ne fait pas qu'inventer des manuscrits : il crée toute une série documentaire et littéraire variée et surtout un milieu inédit, celui d'un Bristol médiéval à contre-courant des idées de son temps, peuplé de personnages, de généalogies, de lieux, d'un langage propre qui a suscité une réception contemporaine de son travail comme roman historique, et des comparaisons avec le Wessex de Thomas Hardy, le Sud de Faulkner ou la fiction de Tolkien[a]. Le voilà donc inventeur d'une fiction historique contemporaine avant la lettre, précurseur parce que faussaire, dans un renversement assez frappant : le faussaire n'est plus celui qui, anachroniquement, imite le passé pour se l'approprier, mais celui qui, parce que sa création ne correspond pas aux innovations esthétiques de son temps, est visionnaire[33]. Le conservateur qui se joue du récit historique pour mieux attester sa création devient celui qui fait naître une nouvelle histoire esthétique, l'auteur anachronique est salué comme « avant-courrier ». Là encore, il s'agit de la question de l'usage du faux et de sa réinscription, après son dévoilement, dans une histoire esthétique qui entend l'apprivoiser. Mais la question se pose également de savoir si l'ambiguïté entre falsification et fiction n'est pas inhérente au faux lui-même, comme l'affirme Rawson des faux de Chatterton : « Il n'y a aucun doute que le plan était d'acquérir argent et réputation pour Chatterton […]. Mais il est évident que toute l'entreprise s'est chargée d'éléments imaginatifs et imaginaires d'une manière qui suggère que les frontières entre falsification et fiction ne sont pas toujours clairement distinctes[b]. » Le faux indétecté, par définition, n'est pas un problème : ce n'est ni une fiction ni un faux, mais une œuvre à part entière. Le faux détecté, en revanche, suscite des formes paradoxales d'auctorialité dès lors qu'on entend traiter son créateur à la fois comme un faussaire et comme un auteur, dès lors qu'on reconnaît l'entreprise d'imitation non comme une simple reproduction mais comme

[a] Claude Rawson, « Unparodying and Forgery: The Augustan Chatterton » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 26.
[b] *Ibid*., p. 29.

une (re)création. On voit l'aporie : d'un côté, simplement considérer le faux comme une scène de crime, la preuve d'un délit, empêche toute perception de ses qualités esthétiques, pourtant réelles, et de sa place dans l'histoire des formes artistiques ; de l'autre, considérer le faux comme une œuvre comme une autre empêche toute analyse du phénomène de la falsification en tant que tel.

En tout état de cause, l'exemple de Chatterton n'aboutit pas à nous faire dire que faux et fiction se confondent, mais que la figure du faussaire conjugue indissociablement celle d'un créateur et celle d'un copieur. On peut donc discuter l'affirmation suivante de Rawson :

> On pourrait dire que, dans le cas de Chatterton, la distinction entre faux et fiction n'était pas seulement obscure, mais artificielle : il pratiquait très clairement les deux. D'où le fait que tous les participants à la querelle de l'authenticité [*authenticity*], quel que soit leur côté, considéraient l'authenticité [*genuineness*] de la matière comme marginale dans la question de la reconnaissance de ses talents. […] Pour certains des admirateurs romantiques de Chatterton, en effet, le génie de la fiction rendait *de facto* le faux authentique [*true*[a]].

Cela revient à jouer sur le double sens d'authenticité, davantage perceptible en anglais dans la différence entre *authentic* et *genuine* : le faux peut ne pas être historiquement authentique, mais acquérir une forme d'authenticité seconde parce que sa réussite en fait une œuvre pleinement reconnue et fait de son auteur un artiste qu'on peut replacer dans un régime de singularité. C'est la part de fiction dans l'élaboration du faux qui permet de lui concéder *a posteriori* cette authenticité seconde. C'est pourquoi il ne semble pas que la différence entre faux et fiction soit totalement artificielle : une fois le faux dévoilé comme tel, c'est bien la fiction qu'on rédime comme authentique, c'est le récit que construit le faux (récit historique, récit de provenance) qu'on trouve fascinant, davantage que des procédés de falsification qui, comme le rappelle Grafton, n'innovent guère depuis l'antiquité. Le faux peut être considéré comme une création littéraire et artistique justement parce qu'on fait la différence entre l'opération de tromperie, désactivée par le dévoilement du faux comme tel, et l'opération de création, qu'on peut désormais apprécier en fonction d'un contexte de production éclairci – comme n'importe quelle autre œuvre. Cela ne fonctionne que dans le cas des faux qui se présentent comme des « contrefaçons créatives » ; la simple reproduction d'une œuvre ancienne fait rarement crier au génie, parce l'entreprise de création fictionnelle et esthétique en est absente. Ce sont, bien sûr, ces portraits de faussaires en créateurs qui sont en jeu dans les fictions contemporaines qui les mettent en scène, en ce qu'ils impliquent de redéfinir les contours de la figure de l'auteur.

[a] *Ibid.*, p. 30.

Pour autant, il ne faudrait pas exagérer la portée subversive de l'auctorialité fantôme du faussaire : celui-ci n'a, en tout cas, aucun intérêt à la mort de l'auteur comme déconstruction critique de cette figure et réduction de celle-ci à une fonction, dans le sillage de Foucault et Barthes ; et tout intérêt à sa mort comme point de départ d'un deuil productif : l'action du faussaire se fonde en effet sur la préservation et la perpétuation d'un mythe auctorial et d'un désir d'auteur, *a fortiori* dans les cas de disparition de celui-ci. Le faux peut alors s'affirmer sur le mode ludique d'un jeu avec le désir ou l'image de l'auteur : désir d'invention ou de réinvention de soi de la part d'auteurs faussaires, manque et regret de l'auteur disparu de la part de destinataires nostalgiques. En ce sens, le faux est un tombeau : signe creux et réceptacle vide désignant l'absence du corps vivant du créateur désiré, il témoigne de la valeur même de ce corps, dont on continue de commémorer le manque. Si le faussaire est un auteur fantôme, le faux est une tentative de résurrection constante de la figure auctoriale, même sur le mode ironique ou dégradé de sa spectralisation, de son démembrement dans la relique qui consacre sa disparition. L'auteur est plus ou moins mort, sa fonction et sa signature restent cruciales.

2. Une histoire unifiée du faux est-elle possible ?

> *« "N'hésitez pas à employer des adjectifs péjoratifs pour décrire les faux. On ne devrait leur vouer aucune sorte d'adoration, bien que, à certains moments de l'histoire de l'art, on ait pu collectionner les faux pour eux-mêmes." Attention donc, mesdames et messieurs les historiens de l'art : sur le chapitre des faux, haïssez d'abord et, surtout, ne laissez jamais l'histoire influencer votre jugement. » Thomas P. F. Hoving[a], cité et commenté par Th. Lenain[b].*

L'évolution des théories auctoriales, la mort vivante de l'auteur à l'époque contemporaine et l'auctorialité paradoxale des faussaires viennent donc complexifier la première réponse qu'on pouvait tenter d'apporter à la question « quand y a-t-il faux ? ». En effet, dès lors que l'identité même du faussaire est mouvante, le faux dépend de contextes de réception – donc d'une histoire, qu'il nous faut à présent tenter de dégager. C'est, cependant, avoir à affronter des écueils nouveaux, à commencer par le fait que, s'il n'existe pas, à notre connaissance, d'histoire de la falsification ou du faux en général à proprement parler[34], à

[a] Thomas P. F. Hoving, « The Game of Duplicity », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1968, vol. 26, nº 6, p. 243.
[b] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 266.

laquelle nous pourrions aisément nous reporter, c'est sans doute parce qu'il n'y a pas une seule histoire, mais des histoires, conflictuelles ou parfois incompatibles, du faux.

La difficulté qu'on peut éprouver à définir le faux n'est en effet pas uniquement d'ordre théorique : elle est également le résultat de « la relativité historique de sa définition[a] », du caractère relationnel de celle-ci (le faux se conçoit toujours au prisme de l'évolution historique et culturelle des notions d'authenticité et d'auctorialité), et même d'une apparition tardive du faux comme concept à part entière : « Pendant une longue période historique, le mot même de *faux* semble absent du vocabulaire. Aux XVI[e] et XVII[e] siècles, tant la reproduction à l'identique d'un objet que sa représentation par la peinture semblent désignées par le même terme : "contrefaire[b]". » La falsification et la reproduction du réel sont confondues dans un même geste mimétique, sous le registre de l'imitation[c]. Cette confusion sémantique de la copie et du faux, qui perdure aujourd'hui[d], semble pourtant propre au domaine artistique : dans d'autres (documents littéraires et administratifs, monnaies, reliques), le faux est clairement identifié comme tel depuis au moins l'Antiquité. D'où le double écueil que doit affronter qui veut tenter une histoire du faux : la relativité historique des notions, l'hétérogénéité des domaines envisagés.

a. Problèmes de périodisation

Quoique les auteurs aiment à faire remarquer que les faux existent depuis toujours, ils n'ont de fait pas une histoire unifiée – et celle-ci ne fait pas consensus. La fausse monnaie et ses techniques de détection, par exemple, apparaissent tôt, dès l'Antiquité[e], mais la falsification artistique, ou plutôt sa perception comme un problème économique et esthétique *sui generis*, dépendante d'une évolution du statut de l'auteur et de son rapport à l'œuvre d'art, n'existe réellement pour certains critiques qu'à partir de la Renaissance, en même temps qu'une conception nouvelle de l'idée d'authenticité[35]. En somme, la falsification d'un original unique serait largement postérieure aux pratiques de contrefaçon[36]. D'autres, au contraire, font remonter la falsification artistique à l'Antiquité, et notamment aux copies romaines d'œuvres de Praxitèle ou Zeuxis : selon F. Queyrel, par exemple, les faux « remontent à l'Antiquité,

[a] P. Le Chanu, « Authentique, copie, faux », art cit, p. 25.
[b] *Ibid.*
[c] *Ibid.*, p. 26.
[d] *Ibid.*, p. 28.
[e] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 11.

comme l'atteste Phèdre dans le prologue de son cinquième livre de fables[a] ». Cependant, le passage auquel il fait allusion est un peu plus ambigu qu'il ne le laisse penser :

> Si je place parfois dans mes écrits le nom d'Ésope, à qui du reste depuis longtemps j'ai rendu tous les hommages que je lui dois, sachez bien que je le fais pour donner plus de poids à cet ouvrage. Je ressemble à ces artistes de notre siècle, qui, pour être mieux payés de leurs travaux, inscrivent au bas d'une statue moderne le nom de Praxitèle, sur l'airain celui de Scopas, sur l'argent celui de Myron, et signent leurs tableaux Xeuxis [sic] : tant il est vrai que l'envie à la dent déchirante épargne davantage des productions même fausses de l'antiquité, que les meilleures de notre temps[b].

Le fabuliste, dans ce passage, ne fait pas la distinction entre l'usage du nom d'auteur comme argument d'autorité pour augmenter le prestige de son œuvre et la prémunir contre les critiques, et la fausse attribution délibérée. Le prologue témoigne cependant de l'importance du nom d'auteur comme garant à la fois de la qualité esthétique de l'œuvre et de sa valeur financière dès l'Antiquité. Il ne semble pas, néanmoins, que cette conscience du phénomène de falsification ait engendré un développement à la fois des techniques d'authentification et du métier et du statut d'expert comparable à celui qu'on peut observer à partir de la Renaissance. Il faudra plusieurs siècles pour que s'opère définitivement la distinction entre copie et faux, et avec elle une partition entre un domaine de la reproduction – non créative – légitime, et celui de la création frauduleuse[37]. Auparavant, la falsification n'est pas un problème *en soi* car l'originalité ne définit pas pour l'œuvre d'art une valeur *sui generis* : la copie correctement exécutée retient l'essentiel de l'œuvre, la représente (dans tous les sens du terme) légitimement, et, en ce sens, a toute sa place, à part égale, dans les collections, avec les originaux[c]. Corrélativement, le faux n'est pas le signe d'une activité immorale, mais de la prouesse d'un peintre qui s'égale au maître qu'il s'approprie : il est la *preuve* (au sens de démonstration et d'« épreuve de passage[d] ») d'un talent accompli. On trouve ainsi dans les *Vies* de Vasari, à propos de Michel-Ange ou d'Andrea del Sarto, des anecdotes rapportant sur le mode de l'éloge leur talent de faussaire et le succès de leur supercherie, marque de leur entrée dans la carrière et signe du génie dont ils feront montre par la suite. La tromperie peut ainsi se concevoir comme le couronnement somme toute logique d'un parcours de formation fondé sur la copie et l'imitation du modèle antique[e].

---

[a] François Queyrel, « Copies et faux dans la sculpture » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 19-20.
[b] Phèdre, « Prologue » dans *Fables*, traduit par Ernest Panckoucke, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1884, liv. V.
[c] P. Le Chanu, « Authentique, copie, faux », art cit, p. 29.
[d] *Ibid.*, p. 30.
[e] *Ibid.*, p. 32.

Le souci de lutter contre la falsification concerne d'abord, semble-t-il, les reliques, à partir du Moyen-Âge[38], puis le domaine de la numismatique, monnaies anciennes et médailles, à partir de la Renaissance[39]. La falsification devient un enjeu social d'importance, en fait, à partir du moment où certains faux deviennent inacceptables. C'est le cas par exemple des reliques : si on peut encore accepter certaines erreurs d'attribution, leur valeur politique et économique croissante (pèlerinages, revente…) explique la nécessité d'authentifications indiscutables. La Renaissance est charnière car elle articule deux conceptions concurrentes de la collection, dont l'une supplante à terme l'autre :

> À partir de la Renaissance, le goût pour l'Antiquité s'affirme dans l'art ; les amateurs fortunés constituent des cabinets de curiosité où le faux a sa place. La collection vise en effet à la perfection : les galeries des douze Césars se doivent d'être complètes avant tout, que les bustes soient antiques ou modernes. […] Cependant, dès la Renaissance, le faux tend à passer pour une tromperie. Le goût de l'authentique pondère le désir de reconstituer une pièce ou un ensemble complets. Les restaurations en viennent à passer pour des faux qui risquent de contaminer le vrai[a].

Ce qui était une tentative tout à fait valable sur le plan épistémique (compléter un ensemble manquant pour le rendre pleinement lisible) devient suspect ; inversement, le manque ou l'altération, qui affectaient initialement la valeur de l'objet et de la collection, apparaissent comme de nouveaux gages d'authenticité. L'histoire de production et l'histoire de provenance prennent le pas sur la pertinence de l'ensemble, et la valeur de l'objet individuel devient incommensurable à celle de la collection envisagée comme tout. C'est aussi l'époque où commencent à cohabiter comme deux entités nettement séparées, y compris dans les inventaires réalisés pour les ventes ou les héritages, la copie légitime et le faux[40].

La diffusion du faux et sa perception comme problème social d'une ampleur considérable évoluent également en raison de l'intensification des échanges et de l'accroissement des normes ; le faux est ainsi à la fois le produit d'un marché et de son expansion, et celui d'une normalisation de la production, l'identification, la diffusion et l'usage d'objets divers[41]. Il est également lié au développement parallèle de l'expertise, de la simple technique propre à l'initié au déploiement de champs disciplinaires entiers, comme le *connoisseurship*. L'extension des pratiques de fouilles archéologiques[42], la constitution d'importantes collections[b] privées puis publiques et l'apparition des premières institutions muséales jouent également un rôle majeur.

---

[a] F. Queyrel, « Copies et faux dans la sculpture », art cit, p. 20.
[b] *Ibid*., p. 19-20.

Il semble en tout cas que le faux artistique doive constituer un cas à part, notamment parce qu'il engage la question de la reconnaissance du *style* comme un « idiome » à part, « identifié par des coordonnées telles que le temps, l'espace et la fonction symbolique » et pourvu de son propre jeu de connotations[a], donc parce qu'il implique une culture esthétique spécifique dans laquelle l'authenticité est perçue comme « l'expression stylistique de l'origine de l'œuvre[b] ». Selon T. Lenain, son existence ne remonte qu'à la Renaissance et l'appréciation du faux a considérablement varié dans le temps :

> Élevée d'abord au statut d'éblouissant exploit mimétique, la falsification a connu une longue chute dans le monde de l'art, jusque dans ses marges les plus sombres, pour enfin devenir l'étrange incarnation du contraire même de l'art. Saluée au départ comme le présage retentissant d'un génie en train de naître ou comme la démonstration éblouissante d'une maîtrise consommée au service de sages princes, elle a dégénéré en une quête obscure, corrompue et moralement inacceptable, de déviants[c].

Il est donc complexe de proposer une histoire unifiée *du* faux, dans la mesure où le concept évolue largement en fonction du contexte socio-culturel dans lequel on l'envisage. Cependant, l'utilité d'une histoire *des* faux n'est pas négligeable : « L'analyse des faux […] pourrait donc constituer l'objet d'une histoire de l'art parallèle, qui reconnaîtrait les goûts d'une époque comme caricaturés, mais n'oublions pas que cette histoire de l'art serait elle-même une caricature[d]. » Cette dernière affirmation, cependant, nous paraît contestable : il nous semble au contraire que proposer une histoire des faux permettrait non seulement de faire l'histoire des goûts et des valeurs esthétiques d'une époque donnée, mais également des modèles épistémiques à partir desquels elle construisait sa propre histoire de l'art et des objets, ainsi que de l'usage des concepts d'authenticité, d'originalité et d'auctorialité qui étaient les siens. Moins une caricature, peut-être, que la reconstruction d'une véritable *épistémé*.

Toujours est-il que ces périodisations différenciées, ces histoires hétérogènes contribuent à la fragilité d'un concept qu'on ne peut qu'utiliser avec prudence : produit d'histoires complexes qui s'influencent mutuellement (on peut supposer que la critique de la *Donation de Constantin* joue dans l'érudition de la Renaissance un rôle de théorisation du faux concomitant à la critique des faux artistiques et peut-être l'inspirant), le faux ne se comprend que dans un état de culture et de savoirs scientifiques, théoriques et esthétiques donné : il est le

[a] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 48.
[b] *Ibid.*, p. 60.
[c] *Ibid.*, p. 312.
[d] F. Queyrel, « Copies et faux dans la sculpture », art cit, p. 20.

produit d'une histoire culturelle et intellectuelle en même temps qu'il contribue à produire pour nous cette histoire.

b. Mises au point historiques

On ne saurait donc faire *une* histoire *du* faux ; mais on peut faire une histoire *des* faux, et *des* histoires du faux : nous éclairent ainsi, à défaut de proposer de la falsification un récit linéaire et univoque, les histoires des condamnations juridiques du faux, de la propriété intellectuelle, ainsi que les historiographies du faux qu'on peut tenter de retracer pour rendre compte de la variété des perceptions du faux à différentes époques.

- *Histoire des condamnations juridiques du faux*

Le faux peut être pris en charge par le droit pénal sans pour autant faire l'objet, dans la langue, d'un terme spécifique : « À la Renaissance, […] aucun dictionnaire, français ou latin, ne définit le verbe *contrefaire* et son substantif, alors que le délit existe et qu'il est puni. […] Quant au substantif *faux*, ce n'est qu'au début du XVIIe siècle qu'il se spécialise pour désigner explicitement une contrefaçon[a]. » Inversement, les termes ne recouvrent pas les mêmes significations juridiques ou courantes :

> […I]l semble que la définition formelle de ces différents termes [copie, faux et contrefaçon] ait longtemps été restreinte aux registres littéraire et artistique, du moins si l'on en croit les principaux dictionnaires de la langue française au XVIIe siècle : Furetière, comme Richelet, puisent ainsi tous leurs exemples relatifs à la copie et à la contrefaçon dans le domaine de l'écriture, de l'imprimerie […] ou des œuvres d'art – même s'ils consacrent par ailleurs des entrées à la fausse monnaie ou au faux sel. Tous deux font également référence, à propos des termes *faux* et *faussaire*, au "palais" et donc au domaine de la justice : le faux est, nous dit Pierre Richelet, "un crime public, parce qu'il intéresse la sûreté publique, & détruit le commerce des hommes, qui ne se soutient que par la bonne foi", ce qui renvoie […] à la notion de confiance conçue ici comme ciment social[b].

La fausse monnaie peut ainsi être perçue comme un crime grave sans pour autant être explicitement désignée comme contrefaçon ; alors que les faux artistiques peuvent être désignés comme tels sans faire l'objet d'une condamnation pénale comparable à celle que nous connaissons sous le régime de la propriété intellectuelle. Pour autant, c'est dans le registre pénal que le terme « faux » s'est révélé le plus productif : « Tous les dérivés de *faux* ont plus souvent

[a] A. Montenach, « Économie », art cit, p. 39-40.
[b] *Ibid.*, p. 40.

[…] une spécialisation juridique[a] ». L'usage légal des termes ne recoupe pas pour autant leur usage culturel : faux, contrefaçon, plagiat, dans les domaines artistiques ou littéraires (par opposition aux domaines touchant le régalien) peuvent être condamnables juridiquement, mais sont dans la pratique très rarement condamnés pénalement : il s'agit le plus souvent, outre quelques poursuites civiles, de jugements moraux, qui reprennent d'autant plus aisément le lexique juridique qu'ils n'ont que peu de conséquences légales. La virulence des condamnations sociales et culturelles du plagiat, surtout au moment où on codifie véritablement le droit d'auteur et la propriété intellectuelle, correspond en fait à la faiblesse des condamnations juridiques[b]. La seule histoire pénale du faux ne permet pas ainsi d'envisager la totalité de son histoire culturelle et sociale, de même que ce qui rentre dans le champ du faux n'est pas nécessairement ni toujours perçu comme délictueux, d'autant plus que les différentes sphères, juridique, culturelle, dans lesquelles se déploie le faux entrent parfois violemment en conflit sur cette question même :

> La concomitance de termes comme *faux* et *contrefaçon* dans la loi et dans la littérature n'est pas un accident, mais le signe révélateur d'un combat pour le pouvoir de décider qui devrait définir ces termes et ce qu'ils veulent dire. La question, en vérité, est de savoir si d'une part on peut légiférer contre la littérature, et si d'autre part la loi n'est faite que de simples mots. Et c'est, de manière prédominante, dans l'acte de falsification même que les définitions légales et littéraires de la pratique artistique et de la notion de l'auteur, d'un poème ou d'un crime, entrent le plus violemment en conflit l'une avec l'autre[c].

Dans le domaine anglais, la question se résout par un partage des tâches marqué par une évolution terminologique : on laisse l'évaluation éthique du *plagiat* à la critique littéraire, pour ne plus se concentrer juridiquement que sur l'infraction matérielle que constitue le *copyright infringement* ; tandis que l'activité de *coining* permet de condamner la fausse monnaie sans se lancer dans de grandes définitions du *counterfeiting*[d]. En français, le faux, hors loi Bardoux, est peu présent dans le domaine du droit (en dehors des faux en écriture), qui lui préfère, là encore, la notion plus matérielle de contrefaçon.

D'autre part, on ne peut pas non plus proposer une histoire juridique unifiée du faux, en raison notamment de la complexité de l'évolution de l'arsenal juridique pensé pour le réprimer. Le droit romain, qui punit diverses formes de tromperie – et qui prévoit déjà une peine capitale pour le faux-monnayage –, sert de fondement aux législations européennes à partir du Moyen-Âge. Fausse monnaie et faux en écritures sont sans doute les deux formes de falsification les

[a] P. Mounier, « Le vocabulaire de la copie et du faux », art cit, p. 68.
[b] Sur ce point, voir N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 70-71.
[c] *Ibid.*, p. 71.
[d] *Ibid.*, p. 73-74.

plus sévèrement et les plus précocement sanctionnées. L'accroissement du poids de l'écrit dans les procédures juridiques et le droit en général a ainsi conduit à la nécessité de de « prêter foi » (la *fides*, qui devient ensuite la *fides publica*, l'authentification d'un document par une autorité publique, à partir du XVIIIe siècle[a]) aux écrits. Le faux en écriture, pratique fort répandue et très peu problématique avant 1200 (il permet de rétablir l'ordre, de mettre le passé en conformité avec le présent, par exemple), est progressivement condamné au point de devenir ensuite punissable de mort, la multiplication des écrits judiciaires, de concert avec la progression de l'alphabétisation, de la diffusion de l'imprimé, de la démographie et de l'économie engendrant une multiplication parallèle de lois et édits contre la falsification juridique[b]. L'inflation législative atteint des sommets à partir des XVIIe et XVIIIe siècles en raison notamment de l'essor du papier-monnaie[c]. Mais elle concerne de fait l'ensemble des faux en écriture. « Cette évolution, ce pousse-au-crime des faussaires, ainsi enclenchée ne s'arrêta plus », au point que « la vie sociale tout entière devint objet et sujet d'écrit[d] », jusqu'à l'apparition de formes d'identification modernes comme les papiers d'identité : autant d'occasion pour les faussaires de varier leurs entreprises, et pour les experts d'affiner leurs méthodes d'authentification. Cette évolution correspond aussi à celle des profils de faussaires : longtemps, il s'est agi de lettrés, d'« une personne qui exerce une responsabilité dans la production d'actes authentiques : clerc (moine au Moyen Âge et plus souvent curé par la suite), juge, greffier ou notaire », avant l'apparition de « faussaires professionnels, issus de milieux divers[e] ».

L'histoire de la répression du faux artistique est plus tardive et plus méandreuse ; on en trouvera une présentation efficace dans la communication de Laurent Pfister, « Une brève histoire juridique du faux en art[f] », lors du colloque « Le faux en art » à la Cour de cassation en 2017. Elle montre que nous héritons d'un dispositif juridique complexe, qui n'envisage pas le faux artistique comme un seul objet, mais le réprime à divers titres, parfois assez peu efficacement, et sans cohérence particulière avec les autre méthodes ou moyens de répression de la fraude en général.

---

[a] Olivier Poncet, « Juger le faux : où est le vrai ? » dans *Juger le faux (Moyen Âge-Temps modernes)*, Paris, École nationale des chartes, 2011, vol.Études et rencontres de l'École des chartes, 35, p. 6.
[b] *Ibid.*, p. 7-10.
[c] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 85.
[d] O. Poncet, « « Juger le faux », art cit, p. 9-10.
[e] *Ibid.*, p. 10.
[f] Laurent Pfister, *Une brève histoire juridique du faux en art*, https://www.courdecassation.fr/venements_23/colloques_4/colloques_videos_6111/faux_art_38115.html , 17 novembre 2017, (consulté le 2 mars 2020).

- *Droit d'auteur et propriété intellectuelle*

Les privilèges d'auteurs existent depuis au moins le XVIe siècle et ont permis de faire condamner juridiquement des faux (par le biais de fausses signatures ou de faux monogrammes[43]). C'est en effet d'abord par la question de la signature que le faux peut faire l'objet de la condamnation, avant celle de l'authenticité ou de l'intention frauduleuse. L'année 1735 marque cependant un tournant dans la mesure où, pour la première fois, en Angleterre, la notion de propriété intellectuelle entre dans la loi : non seulement l'auctorialité, mais l'authenticité comme concepts acquièrent une dimension juridique, et le problème du faux (et non celui de la contrefaçon, objet de répressions anciennes) cesse d'être simplement d'ordre esthétique ou moral pour devenir un enjeu juridique[44].

Aujourd'hui, la loi française en matière de propriété intellectuelle reconnaît à l'auteur « le droit de divulgation, le droit de paternité, le droit au respect de l'œuvre ainsi que le droit de retrait et de repentir[a] ». On note que le droit sanctuarise ainsi non seulement la relation entre l'auteur et l'œuvre comme fondement des droits juridiques du premier, mais qu'il exprime cette relation sur le mode de la filiation (« droit de paternité », qui sacralise le nom de l'auteur : « Par le droit de paternité, l'auteur est assuré que son œuvre ne pourra pas être présentée sans la mention du nom de son créateur[b] »). C'est là l'une des raisons pour lesquelles la « mort de l'auteur » n'a eu que peu d'impact sur les notions d'authenticité, d'originalité ou de propriété intellectuelle : du point de vue du droit, nom d'auteur, relation auteur-œuvre et authenticité de l'œuvre sont indissolublement liés.

- *Historiographies du faux : quelques orientations*

Si on peut trouver des récits mettant en scène des faux et des faussaires dès l'Antiquité, l'étude de la falsification comme enjeu théorique ou comme objet dont on entreprend de faire l'histoire est tardive : il faut attendre le XIXe siècle pour qu'on consacre des ouvrages spécifiques à la question[45]. L'effondrement des collections royales, qui enclenche un phénomène de circulation accrue des œuvres, la constitution de grandes collections privées et d'un marché de l'art en expansion constante, la création de musées nationaux et le développement des sciences et techniques historiques engendrent une littérature inédite sur le

[a] Jean-Pierre Spitzer, « L'abus de droit moral » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 81.
[b] *Ibid.*

faux et l'authentique, à l'usage des collectionneurs notamment[46]. Parallèlement aux catalogues, inventaires, articles de revue portant sur des attributions, se développe un sous-genre, celui de la chronique de l'Hôtel des ventes, dans lequel s'illustre Paul Eudel par exemple, qui finit par proposer à ses lecteurs de véritables manuels de détection des faux et escroqueries[a]. L'essor de l'étude du faux s'accompagne d'une nette inflexion des discours tenus à son propos, à la hauteur des enjeux commerciaux et économiques nouveaux : là où Vasari faisait l'éloge du talent d'un Michel-Ange faussaire, Eudel condamne fermement une pratique jugée pernicieuse[47].

Cependant, dans les années 1940, Otto Kurz, auteur d'un ouvrage pionnier, déplorait encore que la recherche sur le faux se cantonne à des anecdotes ou aux portraits de faussaires[48]. On préfère la dénonciation de faux ponctuels à l'analyse théorique, culturelle ou sociale du phénomène. Après les expositions du *Musée des Faux* à la Grande Galerie en 1954 et du *Faux dans l'Art et dans l'Histoire* en 1955 au Grand-Palais, l'ancien commissaire de police Guy Isnard propose une monographie en deux volumes sur le sujet, qui tient encore de la compilation de faux pour mieux les condamner[b]. Ses efforts ne sont pas isolés : la période est marquée par une collaboration entre experts et représentants de la loi sur la question du faux. Isnard fait former les policiers de son unité spécialisée à l'École du Louvre ; en 1962, l'Institut de Criminologie de Leiden organise un congrès sur le faux qui convoque aussi bien des criminologues ou des historiens de l'art[49]. Cette convergence d'intérêts et de savoirs entre forces de l'ordre et chercheurs spécialisés en histoire, histoire de l'art ou archéologie perdure encore aujourd'hui, comme en témoigne, par exemple, le congrès (au titre révélateur) *Falso! Il patrimonio culturale e la difesà dell'autenticità* co-organisé par l'Université Roma Tre, le Ministère italien de la Culture et le Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale à Rome les 25, 26 et 27 octobre 2018, où intervenaient aussi bien des archéologues, des gendarmes, des procureurs ou des historiens de l'art. Même logique pour le colloque « Le faux en art » de 2017 à la Cour de Cassation. Ces collaborations ne sont bien sûr pas sans incidence sur la perception sociale du faux, son traitement culturel et juridique : les participants du colloque de 2017 déplorent ainsi clairement la légèreté des peines, la difficulté des condamnations, et continuent d'appeler à une éventuelle destruction des faux[50], qui restent donc non seulement largement criminalisés, mais encore, implicitement, ontologiquement dévalués par rapport à ce qui est perçu comme original ou authentique.

Cependant, la question fait de plus en plus son apparition dans les ouvrages universitaires et les catalogues, au point qu'en 1991 Marie-Christine Hellman peut noter

[a] Voir par exemple Paul Eudel, *Le Truquage. Les contrefaçons dévoilées*, Paris, E. Dentu, 1884.
[b] Guy Isnard, *Faux et imitations dans l'art*, Paris, Fayard, 1959.

qu'« on ne conçoit plus un catalogue de musée sans un chapitre consacré aux "objets non antiques, suspects ou faux", ces bâtards que l'on cache en général honteusement dans un coin des réserves[a] », tandis que les travaux de Raymonde Moulin, inaugurent, à partir de années 1960, un long et fructueux questionnement sur le marché de l'art, son rôle économique et culturel et ses rapports avec les institutions artistiques. A la même époque, dans le sillage des travaux de Nelson Goodman, le faux fait l'objet d'un investissement philosophique important, qui se poursuivra pendant toute la période postmoderne.

Dans le même temps, les faussaires tendant à fasciner le grand public, des expositions sur le faux sont régulièrement organisées, souvent de deux types : celles des unités de police qui présentent et justifient ainsi leur travail[51], dans une nette optique de condamnation morale et sociale de la falsification, et celles de musées ou de fondations d'art contemporains (Cartier, par exemple) qui interrogent le rôle socio-culturel du faux à l'ère postmoderne. Longtemps, cependant, les instances de l'art demeurent circonspectes sur la question de la publicité accordée au faux, qu'on perçoit comme dangereuse : la première exposition d'importance consacrée au sujet, au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1952, insiste sur l'impossibilité du faux parfait et l'inéluctable tendance des faussaires à se trahir. Il en ira de même pour l'exposition organisée par Guy Isnard au Salon artistique de la Police de France et d'Outre-Mer en 1954 et vingt ans plus tard au Minneapolis Institute of Arts[52]. Dans les années 1980, le catalogue de l'exposition Cartier témoigne encore largement de la défiance à l'égard de la contrefaçon et de la virulence de la dénonciation de ses dangers. Le phénomène d'exposition des faux semble toutefois s'accélérer dans les années 1990-2000, avec une inflexion nettement moins morale : la falsification semble envisagée davantage sous l'angle de son importance historique (on reconnaît que le phénomène est massif et constitue un trait culturel digne d'être étudié) et sous l'angle de sa valeur épistémique (on s'interroge sur son rôle dans la constitution d'une histoire de l'art ou d'une histoire culturelle). L'exposition *Fakes? The Art of Deception* de 1990 au British Museum fait date par son approche nuancée et ouverte du phénomène. On peut citer, pour la seule année 2004, le congrès *De main de maître* au Louvre, qui innove par son caractère interdisciplinaire afin d'envisager, de manière assez inédite, une appréhension la plus compréhensive possible du problème, ou, la même année, *Falsi d'autore* et, à la Ca' Foscari de Venise, *Veri, falsi e ritrovati*. L'année 2010, la question de l'authenticité semble omniprésente dans les milieux des musées : on peut mentionner les expositions « Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries[53] », à la National Gallery et « The Metropolitan

[a] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 11-12.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

Police Service's Investigation of Fakes and Forgeries » au V&A pour le Royaume-Uni ; « Seconde Main » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ou « Chefs-d'œuvre ? » au Centre Pompidou-Metz pour la France, tandis que le *Burlington Magazine* de juin 2010 consacre un numéro entier aux « Attributions, Copies and Fakes ». Dernière en date, l'exposition « Fakes. Da Alceo Dossena ai falsi Modigliani » au Palazzo Bonacossi à Ferrare, du 7 avril au 31 juillet 2022, semble confirmer cette tendance.

Parallèlement, la manière d'envisager le faux dans les cercles universitaires spécialisés évolue elle aussi : alors qu'un historien de l'art comme Thomas P. F. Hoving peut encore, en 1968, condamner avec virulence des faux radicalement inférieurs sur le plan esthétique aux originaux, Th. Lenain perçoit une véritable rupture à l'ère post-moderne, marquée par une suspension du jugement moral sur la question et un refus du binarisme de l'opposition entre des objets intrinsèquement authentiques et des objets intrinsèquement faux[54]. Des travaux comme ceux de Charlotte Guichard[55] proposent une histoire de l'authenticité comme valeur et comme jugement. L'évolution est telle qu'un historien de l'art comme Gary Schwartz se demande s'il faut, dès lors, parler de « post-connoisseurship[a] » comme on parle de post-modernisme et, dans certains colloques, on s'interroge sur la pertinence, pour l'ère contemporaine, de la notion[56]. Cette évolution des discours de savoir sur le faux a, bien sûr, comme on le verra, une incidence notable sur les représentations littéraires de celui-ci ; en tout état de cause, l'histoire des histoires du faux semble tout aussi révélatrice, sinon davantage, que les histoires plurielles qu'on peut en proposer, en tant qu'elle permet de saisir les enjeux axiologiques qui sous-tendent, encore aujourd'hui, les démarcations entre les faux et ses pseudo-antonymes et pseudo-synonymes.

Conclusion du chapitre

Dès lors que le faux n'est un concept ni stable ni évident, qu'il se définit aux prises avec des concepts problématiques, que son histoire n'est pas unifiée, et qu'on accepte « qu'on ne peut conserver à cette notion [celle de faux] un minimum de pertinence et d'intérêt spécifique que s'il y a mise en évidence d'un couple trompant/trompé, du type faussaire/acheteur[b] », il

[a] Gary Schwartz, « Rembrandt Studies after the Age of Connoisseurship », *Annals of Scholarship*, consulté le 26 novembre 2018, https://loeklist.files.wordpress.com/2010/09/1993annalsofscholarship10.pdf, 1993, vol. 10, nº 3-4, p. 313-335.
[b] Antoine Hennion, « Authenticité, goût, interprétation : la leçon du faux en musique » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009, p. 115.

devient difficile de ne pas le définir par un raisonnement circulaire : le faux est le produit d'un faussaire, le faussaire le devient dès lors qu'il crée un faux. C'est toute la difficulté qu'il y a à définir le faux comme objet théorique : la notion est toujours prise dans des paradoxes en série qu'il est difficile de ne pas traiter comme des apories ; elle ne constitue ni un objet culturel, ni un objet historique unifié. Ceci, parce qu'elle dépend étroitement de conceptions de l'auctorialité qui non seulement évoluent dans le temps et dans l'espace, mais font l'enjeu d'âpres débats quant au rôle et aux pouvoirs de l'auteur, que la figure contestataire du faussaire vient interroger. De fait, on le verra dans le chapitre suivant que le mal de légitimité auctoriale dont souffre le faussaire, son statut d'impossible créateur, conditionnent le rôle qu'il joue dans la diégèse et notamment son rapport au lecteur.

On peut, toutefois, résumer certains des acquis à ce stade de notre exploration dans les terres et le passé du faux : d'une part, on ne peut l'envisager que, solidairement, dans une perspective *à la fois* ontologique et pragmatique, même si chacune de ces approches reste problématique en soi. Ensuite, l'hypothèse ontologique comme l'hypothèse pragmatique charrient avec elles tout un réseau notionnel au sein duquel il faut situer le faux, moins pour s'adonner gratuitement au jeu des définitions que parce qu'il convient d'éviter un certain nombre de confusions dangereuses : le faux n'est pas la fiction, ni le mensonge, ni le simulacre ; de même que réalité, vérité, véridicité et authenticité ne se confondent pas. Poser ces distinctions permet de dessiner, pour la fiction qui représente le faux, des pistes de travail claires. En premier lieu, interroger le rapport du faux à l'image et à l'apparence : dès lors que le faux n'est pas le simulacre, ni le trompe-l'œil, mais peut fonctionner comme une image heuristique, il faudra questionner son apparaître (ou son *inapparaître*). Ensuite, dès lors que le faux n'est ni la *fiction*, ni le *storytelling*, il faudra se demander, d'une part, sur quels types de récit il repose, et, d'autre part, quels types de récits sont susceptibles de le prendre en change. C'est la suite du programme de recherche qui se dessine pour nous ; mais, avant cela, il nous faut envisager le second terme de la définition circulaire du faux – le faussaire, et plus précisément le faussaire comme personnage de fiction.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

PARTIE II. LE FAUSSAIRE COMME PERSONNAGE

« Est-ce un personnage même le faussaire[a] ? » Gilles Deleuze

[a] Gilles Deleuze, *Cinéma et vérité : le faussaire*, série de cours (1983-1984), transcriptions et enregistrements en ligne dans *La voix de Gilles Deleuze*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=260, (consulté le 16 novembre 2016). Il s'agit d'un extrait du cours 45 du 08/11/1983.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

CHAPITRE 3

LE FAUSSAIRE : UN PERSONNAGE-TYPE ?

« Pourquoi le faussaire ne peut-il pas être un[a] ? », s'interroge Deleuze en soulignant le problème que pose l'usage de l'article défini pour parler du faussaire en tant que personnage. Pour lui, le faussaire se conçoit dans une « chaîne », la « chaîne des faussaires » :

> à un bout, le faussaire c'est celui qui veut juger la vie, soit au nom des valeurs supérieures à la vie, et ça c'est l'homme véridique, soit au nom de lui-même comme homme supérieur. Ça c'est le faussaire. Ils font partie de la même chaîne. […] C'est la seule différence entre l'homme véridique et le faussaire pour Nietzche. Ils se valent, ce sont les deux premières puissances. Le faussaire renvoie à d'autres faussaires, comme les figures du faussaire se multiplient[b].

Chez Deleuze donc, le faussaire n'est pas avant tout l'auteur d'un faux, mais le tenant d'un rapport précis au droit et à la capacité de juger : faussaire est celui qui prétend vouloir et détenir la vérité, faussaire celui qui s'autorise d'un jugement radicalement subjectif. D'un bout à l'autre de la chaîne des faussaires se trouvent donc deux absolus, qui tiennent à deux conceptions de la vérité. L'homme véridique pose la vérité comme *aletheia*, vérité toujours déjà présente, indépendamment des acteurs qui la cherchent, et demandant une opération de dévoilement ; l'homme de la supériorité pose la vérité comme pure construction, résultat du jugement d'un homme supérieur. D'un côté, une vérité une et incréée ; de l'autre, un relativisme fondé sur une hiérarchie des êtres. Entre les deux, la série des faussaires.

À l'inverse, la toute première définition du terme par le CNRTL insiste sur l'opération de falsification : est faussaire la « [p]ersonne qui commet un faux, qui imite, qui falsifie quelque chose d'authentique[c] ». On retrouve donc chez le faussaire la double dimension propre au faux : être faussaire, c'est à la fois être défini par rapport à une activité, la falsification, et par le rapport qu'on entretient avec la notion de vérité. Être faussaire, c'est donc à la fois un fait et une identité : l'acte de falsification est considéré comme définitoire d'une attitude spécifique par rapport à la vérité, et donc d'une psychologie, d'une morale, d'une attitude éthique, politique et philosophique particulières. D'où le paradoxe de la figure du faussaire : elle est nécessairement plurielle, en ce qu'elle englobe la totalité des gestes possibles de falsification (altération de la vérité, fausse identification, contrefaçon…), et la variété des rapports

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.* Cours 66 du 12/06/1984.
[c] « Faussaire" dans le *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1136412855;r=1;nat=;sol=1;, (consulté le 6 août 2019).

polémiques ou subversifs possibles à la notion de vérité ; mais elle tend également, culturellement, socialement, à être unifiée dans une figure archétypale, stéréotypée, mise à distance par la critique morale et la dérision. Les représentations sociales les plus communes du faussaire tendent à proposer, à première vue, la figure unique, caricaturale, d'un pervers et d'un raté ; les personnages fictifs de faussaires sont multiples, variés, ambigus. Derrière la figure unificatrice du faussaire se cache donc une pluralité d'actualisations possibles du personnage, qui, pour la plupart, jouent à subvertir (en les exagérant, en les détournant, en les inversant) les clichés qui lui sont associés.

On voit donc se dessiner aisément la série de problèmes qui se posent quand on envisage d'étudier le faussaire comme personnage. D'abord, et compte tenu de la présence dans notre corpus de faussaires ayant réellement existé, comme de faussaires entièrement fictifs, il est nécessaire de faire la différence entre personne et personnage[1], entre personnage historique et personnage non-historique. Là où l'activité de falsification semble présupposer l'existence, du moins selon un certain nombre de clichés culturels, d'une mentalité spécifique du faussaire, il faut éviter, comme le disait Ph. Hamon, de sombrer dans le « psychologisme le plus banal[a] », donc de nager « en pleine plaidoirie judiciaire[b] » : ne pas faire le procès du faussaire quand bien même il tend, comme nous le verrons, à faire de son propre procès le spectacle de la reprise en main de son identité et de sa dignité. La période contemporaine hérite d'un certain nombre de faussaires, historiques, et littéraires, qui informent les choix des auteurs contemporains : en ceci, les faussaires relèvent en partie des « personnages-référentiels » d'Hamon, « historiques » ou « sociaux », qui « renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et [dont la] lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture[2] », comme ils peuvent ressortir aux « personnages-embrayeurs[c] », porte-parole de l'auteur, en ce qu'il symbolisent, bien sûr, des figures de créateur ambiguës, et aux « personnages-types », « communs à plusieurs séquences et définis par un même nombre d'axes sémantiques simples (sans préjuger de leur fonctionnalité différentielle[d]) ». Ils sont donc toujours déjà pris dans des attentes socio-culturelles et littéraires qui tendent à limiter leur singularité.

D'autre part, il est nécessaire de distinguer entre type, personnage et figure, pour mesurer à quel point la constitution des personnages de faussaires dans les récits qui les mettent en scène tient à la fois d'un jeu avec des codes culturels, mais aussi littéraires, et de la

[a] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, consulté le 30 juin 2021, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957, 1972, vol. 6, nº 2, p. 86.
[b] *Ibid.*, p. 87.
[c] *Ibid.*, p. 95.
[d] *Ibid.*, p. 105.

construction de singularités volontiers exacerbées – et, par là même, presque anti-mimétiques. Il ne s'agit pas de rentrer dans les nombreux débats critiques autour de la définition de ces trois notions ; par souci d'efficacité et d'économie, nous nous en tiendrons à considérer, avec Véronique Léonard-Roques, que l'ambiguïté constitutive de la figure la « distingue du type, plus allégorique et monosémique[a] », caractérisé par « des traits conventionnels fixes et immuables[3] » ; tandis que « l'emploi du singulier et de l'article défini [*le faussaire*, par exemple] borne la figure, met l'accent sur ses contours et ses contraintes fonctionnelles (c'est-à-dire sur ses éléments structurels[b]) ». La figure, pour elle, relève davantage de l'équivoque, de la tension ou de la contradiction. Quant au personnage, pour reprendre les propos de Barthes, il se distingue de la figure, qui « n'est plus une combinaison de sèmes fixés sur un Nom civil, et la biographie, la psychologie, le temps ne peuvent plus s'en emparer ; c'est la configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques. Comme figure, le personnage peut osciller entre deux rôles, sans que cette oscillation ait aucun sens, car elle a lieu hors du temps biographique (hors de la chronologie) : la structure symbolique est entièrement réversible : on peut la lire dans tous les sens[c]. » C'est évidemment cette réversibilité, et cette achronie, qui permet la *revenance* de la figure, qui nous intéresse ici. Contrairement au « personnage-personne » qui préserve l'efficacité de la *mimesis*, le « personnage-figure », lui, reposerait sur le fait que « derrière le personnage peut se cacher non pas une personne, mais une figure, c'est-à-dire personne[d] ». Il se joue ici l'un des grands défis relevés par les faussaires : maintenir une forme d'intégrité, voire d'authenticité, alors qu'ils sont constamment menacés, on le verra, de voir leur identité se dissoudre dans une série de figures pré-établies[4].

Les faussaires de nos romans oscillent constamment entre ces trois types de construction : le faussaire, comme son faux, est une figure paradoxale et ambiguë qui présuppose, comme l'avance Deleuze, une pluralité d'incarnations prises dans un seul et même cristal ; celles-ci sont informées par un héritage littéraire et culturel qui force à lire le faussaire à travers la série des types romanesques auxquels on peut le rattacher, sans pour autant que ces personnages correspondent tout à fait à leurs modèles[5] ; car personnages ils restent, définis par des formes de singularités hyperboliques qui tendent à les rendre aussi fascinants qu'invraisemblables[6].

---

[a] Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation » dans Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 36.
[b] *Ibid*., p. 26.
[c] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 74.
[d] Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, Bern, Peter Lang, 2001, p. 12.

I. Le faussaire en son cristal : construction d'une figure archétypale ; variations et réversions

L'incarnation par excellence la figure du faussaire, c'est Van Meegeren, peintre obscur qui falsifia Vermeer et tira un bénéfice considérable de la vente de ses faux aux nazis[7], celui que l'on cite en premier dès qu'on parle de falsification, celui qui concentre tous les traits archétypaux, voire tous les clichés, associés au faussaire : instable, dépressif, dépravé, pourvu d'un faible talent mais d'une haute estime de soi, motivé par un désir de vengeance dû à son échec critique, ce qui l'amène à vouloir tromper les experts de son temps en produisant les tableaux mêmes que ceux-ci le déclarent incapable d'exécuter pour démontrer leur incompétence par leurs fausses attributions[8], conservateur, hédoniste, narcissique, souffrant d'addictions, doté d'un sens de l'humour sarcastique, menteur[9], traître, fascinant et repoussant.

Van Meegeren a réellement existé ; mais il est devenu, au fil du temps, un véritable *personnage* : c'est ainsi qu'il est désigné dans les premières lignes du récit que lui consacre Luigi Guarnieri, quand il évoque « le personnage irascible, excentrique et réservé[a] » qui lui sert de protagoniste. Les premiers éléments de son portrait concentrent tous les aspects saillants de sa personnalité, qui deviendront archétypaux : c'est un « peintre raté[b] », mais doté d'« un vaste patrimoine de connaissances techniques[c] », soit un homme à la fois talentueux et médiocre ; un homme « très frêle et de petite taille[d] » caractérisé par une relation difficile à son père – et le rapport complexe qu'on voit déjà se dessiner à la masculinité et à la filiation paternelle informe largement les figures de faussaires de notre corpus ; un homme dont l'imagination est fertile et romanesque[e] mais qui a besoin à la fin de sa vie de ses « doses quotidiennes de morphine […] pour supporter la réalité[f] » ; un homme dans l'ensemble assez détestable, mais « la réincarnation moderne de Vermeer[g] ». Toutes ces tensions contribuent au succès et à la transformation de la figure historique en personnage, voire en héros, incarné encore récemment par Guy Pearce[h] dans un film dans l'ensemble salué par la critique. Tandis que la figure historique, paradoxale (c'est à la fois un héros national qui a berné l'occupant nazi et un escroc)

---

[a] "*l'irascibile, eccentrico e riservato personaggio*", L. Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*, *op. cit.*, p. 9.
[b] *"pittore fallito", Ibid.*, p. 13.
[c] *"un vasto patrimonio di conoscenze tecniche", Ibid.*, p. 16.
[d] *"molto debole e di bassa statura"*, *Ibid.*, p. 17.
[e] *Ibid.*
[f] *"dosi quotidiane di morfina […] per sopportare la realtà*", *Ibid.*, p. 13.
[g] *"la reincarnazione moderna di Vermeer"*, *Ibid.*, p. 14.
[h] *The Last Vermeer*, s.l., Imperative Entertainment, NL Film, 2020.

s'unifie dans une série de traits qui tendent à se figer, elle servira de support à la multiplication des personnages de faussaires qui joueront de ses caractéristiques pour surprendre les lecteurs : le faussaire est toujours à la fois un et pluriel.

La fascination qu'exerce Van Meegeren est symptomatique d'une réévaluation relativement récente de la figure : socialement, elle se complexifie. Le faussaire n'est plus présenté uniquement comme le charlatan détestable que mettait en scène un Paul Eudel, par exemple ; il se caractérise plutôt par « son diabolique pouvoir de séduction », une séduction « contagieuse[a] », quoiqu'il fasse toujours l'objet d'une forte condamnation. Mais, dans le même temps, il fait en littérature l'objet d'un traitement paradoxal : figure de marginalité et de transgression fascinante, dont l'action remet en jeu le sens même de la création et notre rapport à l'art, la portée subversive de son action se voit pourtant diminuée. A partir de l'ère postmoderne, le plaisir de la transgression fait davantage place à la mélancolie du retour du même et à l'angoisse de la répétition stérile, et la remise en cause de l'ordre social et esthétique qu'il symbolise à l'inquiétude de l'indétermination du sens. Les faussaires eux-mêmes, ces « *troublemakers* » comme les désigne Th. Lenain, paraissent davantage être des personnages résignés, des artistes manqués ou indécis ; il semblerait même, parfois, que ce sont les plus conservateurs d'entre eux qui réussissent.

1. Archétypes et caricatures des faussaires dans les représentations socio-culturelles

> *« Si Dieu est un faussaire – hypothèse devant laquelle certains philosophes n'ont pas reculé – si Dieu est un faussaire, c'est qu'il fait des formations cristallines. Si Dieu est véridique, c'est parce qu'il fait des formes organiques. Pas sûr mais enfin... Le diable fait des formations cristallines, évidemment ça[b] ! » Gilles Deleuze*

Le personnage éponyme du roman de J. Blanzat, *Le Faussaire*, est en réalité le « Démon » (ou le « Maître »), désigné ainsi parce qu'il orchestre une *contamination*, donc une indistinction monstrueuse entre ce qui devrait rester radicalement séparé : « Il va mêler la Mort et la Vie, faire qu'elles coexistent en quelques êtres et soient contaminées l'une part l'autre[c]. »

---

[a] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 19.
[b] *La voix de Gilles Deleuze*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=260, art. cit. Cours 45 du 08/11/83.
[c] Jean Blanzat, *Le Faussaire*, Paris, Gallimard, 1964, p. 11.

Ni morts, ni vivants, les personnages « revenants » qu'il manipule n'ont leur place nulle part et finiront par aspirer au néant. Si, plus généralement, le faussaire est diabolique, c'est dans un double sens, éthique et étymologique. Sur le plan éthique, le faussaire a sa place en Enfer : depuis le Nouveau Testament et jusqu'à Blanzat, donc, le diable est dépeint dans la tradition catholique comme le plus grand des faussaires[10] ; Dante place les faussaires dans les profondeurs de l'Enfer, au septième cercle ; Eric Hebborn entame son manuel de falsification par un chapitre consacré à l'atelier du faussaire comme cuisine du diable (« *The Devil's Kitchen*[a] »). Sur le plan épistémologique, le faussaire est dangereux car il remplace les séparations traditionnelles entre experts et naïfs, dépositaires du sacré et profanes, par de nouvelles discriminations, entre dupes et sceptiques, entre amateurs confiants et détectives paranoïaques. Enfin, sa séduction est diabolique, en ce qu'elle repose sur des paradoxes potentiellement égarants.

a. Premier paradoxe : fantômes et bâtards

> *« Sa vie durant, il souffrit d'irréalité, comme tant d'Anglais ; mort, il n'est même plus le fantôme qu'il était déjà alors*[b]*. » Jorge Luis Borges*

Il faut d'abord que le faussaire soit à la fois génial pour rendre acceptable le fait que sa tromperie ait pu être couronnée de succès, surtout si elle l'a été à grande échelle, et pendant longtemps, et en même temps dépourvu de tout talent créateur légitime, pour que la démarcation entre faussaire et artiste, ou faussaire et auteur, demeure pertinente. D'où les louanges volontiers adressées à des Greenhalgh, des Hebborn, des Beltracchi ; d'où aussi le besoin de rappeler leur supposée étroitesse d'esprit, leur conservatisme. Là où les faussaires mentionnés par Vasari étaient en même temps d'excellents artistes (Michelangelo, Del Sarto : le faux était une preuve de plus de leur génie), à partir du XIXe siècle, ils ne sont plus que « des ratés généralement incapables de s'adapter au *status quaestionis* artistique de leur temps, des restaurateurs véreux ou tout autre type de marginaux[c] ». C'est ainsi que Champfleury par exemple peut à la fois déclarer : « J'admire le truqueur, parce qu'il ne travaille pas en vue de l'argent. Méditatif comme un philosophe, rêveur comme un poëte, il tient de l'inventeur dont

[a] Eric Hebborn, *The Art Forger's Handbook*, Londres, Cassell, 1997, p. 5-8.
[b] Jorge Luis Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » dans *Fictions*, traduit par traduit par Roger Caillois et al., Nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2018, p. 19.
[c] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 194.

il a la vie agitée[a] », et « Le truqueur est un artiste raté ; ses facultés l'ont poussé vers trop d'arts à la fois, ses mains ont trop d'adresse […], il est plus porté à imiter qu'à inventer, à contrefaire qu'à imiter[b]. » L'érudition du faussaire a pour pendant le manque d'invention, l'habileté technique le dilettantisme, le désintéressement intellectuel la stérilité artistique et l'ambiguïté morale.

La professionnalisation et la spécialisation des acteurs du monde de l'art, avec l'apparition des experts et des faussaires professionnels, distincts du peintre (quand, jusqu'à la fin de la Renaissance, ce dernier peut tenir les trois rôles), mène à la condamnation sociale du faussaire, dont le talent technique reste reconnu mais dont l'action et la morale font l'objet d'une réprobation certaine. Cette transformation aboutit, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, à l'exclusion du faussaire du champ social de l'art, et à son entrée dans le domaine de la criminalité ; tandis que si, à la Renaissance, son talent pouvait susciter l'admiration esthétique, sans que la falsification ne fasse l'objet d'une fascination culturelle particulière, à l'époque moderne, avec l'importance nouvelle accordée à l'authenticité comme valeur, le faussaire est érigé en figure fascinante, mais certes pas admirable[11]. Paul Eudel, dans ses considérations sur le truquage, se présentera ainsi en véritable héros de la vérité, tout en déplorant la faiblesse des condamnations pénales à l'encontre des faussaires[12].

En termes de représentations culturelles et littéraires, Th. Lenain propose de faire du *Pierre Grassou* de Balzac un tournant dans la mise en scène de personnages de faussaires en criminels dignes seulement de mépris : « Pierre Grassou est l'anti-génie parfait, l'incarnation de la franche médiocrité, qui manque du minimum de talent requis pour être un peintre digne de ce nom[c]. » Il ajoute que, dans la nouvelle, si les rôles sont encore répartis entre le mauvais peintre et le marchand sans scrupules qui vend ses tableaux, ceux-ci sont ensuite fusionnés en un seul et même personnage dont on souligne le caractère pervers, malhonnête, immoral. La condamnation de la falsification s'inscrit alors dans le contexte plus général de la méfiance envers la *mimesis* stylistique dont on conteste la valeur esthétique, méfiance corrélative, avec le développement inédit et l'autonomisation des sciences historiques, de l'archéologie, et de l'histoire de l'art, d'une importance nouvelle accordée au paradigme indiciaire, qui repose, quant à lui, sur le dogme de l'authenticité et de l'originalité : toute trace renvoie à un auteur unique, à une seule main, à un seul corps. D'où, comme on le verra, la tentation d'assimiler le

[a] Cité par Cettina Rizzo, *L'Original et ses copies. Imitation et falsification entre arts et écritures, 1792-1910*, Paris, Hermann, 2016, p. 108.
[b] *Ibid.*, p. 108-109.
[c] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 241.

faussaire à une figure spectrale : si la *mimesis* stylistique est volontiers rangée du côté de l'*eidolon*, c'est parce qu'elle ne renvoie qu'à un auteur fantôme, un corps artificiel, là où l'authentique fonctionne comme une relique. Cette série d'oppositions nouvelles entre, d'un côté, le faussaire fantôme, la *mimesis* stylistique, et l'*eidolon*, et, de l'autre, l'artiste authentique, la création artistique, et l'*eidos*, irrigue le portrait du faussaire en criminel hyperbolique[13], voire en figure monstrueuse[14]. Se mettent en place les clichés qui resteront durablement associés à la figure du faussaire et qui, dès *Le Truquage* d'Eudel, s'articulent selon une double dimension : la sophistication, voire le raffinement de son crime, et la perversité de son caractère, née et nourrie de son sentiment d'échec[15].

Les faussaires sont ainsi, quand leurs exploits défraient la chronique, régulièrement considérés comme géniaux, et leurs crimes ou leurs délits, le plus souvent des atteintes aux biens et non aux personnes, peuvent faire l'objet d'une certaine sympathie, dans la mesure où ils semblent affecter surtout des victimes en position de pouvoir, riches collectionneurs ou experts reconnus. Il y a donc une forme de logique carnavalesque qui explique le rapprochement de la figure avec un Arsène Lupin ou un Robin des Bois[16] : Paolo Ciulla, anarchiste de gauche, affirmera ainsi avoir produit de la fausse monnaie pour venir en aide aux populations défavorisées de Catane. Le grandissement romantique de la figure sur le modèle du bandit sympathique fait pendant à la représentation, tout aussi caricaturale, du monstre pervers.

On retrouve cette dernière dès les écrits d'Eudel, qui compare les faussaires à de mauvaises herbes ou à des nuisibles ; et l'assimilation du faussaire au rongeur porteur de peste se déclinera ensuite dans des métaphores liées à la pollution ou l'infection bactériologique[17] : le faux n'est pas seulement pernicieux en soi, il est contagieux, et le soupçon qu'il jette sur l'authenticité d'une seule œuvre est mortifère pour l'ensemble du marché de l'art. La perversité foncière du faussaire est quant à elle le symptôme d'une pathologie profonde : pour Friedländer, les faussaires sont des êtres tordus, froids, manipulateurs et creux[18]. C'est qu'au soupçon de perversité morale s'ajoute celui – y compris dans la critique récente – d'une perversion d'ordre psychologique, voire érotique : pour H. Maurel-Indart par exemple, ce qui distingue le plagiaire du faussaire tient dans l'opposition de leurs pulsions : le premier est exhibitionniste quand le second est voyeur[19]…

Leur échec artistique s'explique par un manque fondamental : le vide qui les habite ne peut en faire que de pâles copies d'artistes, des fantômes d'auteurs. Tout se passe comme si on retournait la falsification du faussaire contre lui : alors que ses faux répondent à un désir ou à une perte culturels, on en fait un être creux. Pour exorciser la tromperie, circonvenir sa nocivité, on le réduit à une ombre capable de retrouver sa place dans un canon bouleversé et de justifier

le succès de son faux : « la stratégie par laquelle les auteurs ultérieurs purent authentifier l'inauthentique fut de faire figurer les faussaires littéraires dans diverses théories de l'imagination : les faussaires furent ainsi dématérialisés, et devinrent des ombres[a]… ». D'où aussi une mélancolie persistante qui reste attachée au personnage : le faussaire semble être non seulement porteur de mort, mais fantomatique, inconsistant. Et ceci, même dans une perspective moins radicalement négative : pour Frank Arnau par exemple, le faussaire Dossena est parvenu à retrouver l'esprit de la Grèce antique ou de la Renaissance pour proposer des œuvres qui sont des faux matériellement mais non spirituellement puisque, loin de copier ou de simuler, ils rejouent pleinement le *zeitgeist* d'époques passées[20]. Mais cette réitération fait là encore du faussaire le simple instrument d'une réincarnation : un médium qui s'efface derrière les fantômes du passé (d'où l'angoisse existentielle du faussaire de Picasso dans *F for Fake*). C'est du reste ce que traduisent les propos de Dossena lui-même, qui se présente comme un être essentiellement anachronique : « Je suis né dans notre temps. Mais mon âme, mon goût et ma sensibilité sont d'une autre époque[b]. » Fantôme évanescent, double, instable, le faussaire ne pourrait donc, logiquement, qu'être l'auteur de créations « dépourvues de vie[c] » – et ici, le commentaire montre bien tout ce que la conception de l'œuvre ou de l'objet d'art a encore d'immédiatement religieux ; au faussaire est dénié la puissance démiurgique du créateur ou de l'inspiré ; ses œuvres sont de l'ordre du reflet, du miroir : des copies plates, sans profondeur et sans mystère.

Ce portrait social ambigu du faussaire trouvera donc une actualisation qui semblera le justifier dans la personne de Van Meegeren, dont le profil correspond à tous les clichés. Le cas Van Meegeren est particulièrement intéressant, cependant, parce qu'il pousse plus loin encore le problème de la spectralisation et de la dépossession de soi qu'engendre le faux : au moment de son procès, « les observateurs remarquèrent comment Van Meegeren usait du tribunal comme d'une scène, adoptant des postures théâtrales et faisant rire le public en criblant de railleries mordantes les experts appelés à témoigner. Ce que Van Meegeren tâchait de faire, c'était, précisément, d'apparaître comme l'*auteur de ses faux*[d]. » Bien sûr, il s'agit alors d'un enjeu, littéralement, vital, pour lui : il risque la peine de mort pour haute trahison s'il est jugé qu'il a vendu d'authentiques trésors nationaux à l'occupant nazi ; d'où la nécessité de prouver

[a] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 31.
[b] Cité par Gianni Mazzoni, « La culture du faux » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 267.
[c] Anne Queyrel, « Vraies et fausses figurines en terre cuite » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 92.
[d] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 291.

qu'il ne s'agit que de faux qu'il a réalisés lui-même. Il n'empêche : voilà le faussaire non seulement contraint d'usurper l'identité d'un autre, mais encore la sienne propre, d'échafauder une *persona* qui, comme ses faux, corresponde aux attentes du public. *Se faire* faussaire est tout aussi partie prenante du processus de falsification, une fois le faux dévoilé, que les opérations de vieillissement de l'objet ou de fabrication d'une fausse provenance pouvaient l'être avant la découverte de la supercherie. Aussi Van Meegeren n'est-il pas le seul à connaître ce processus de dépossession et de réinvention de soi dans le théâtre de la cour d'assises : avant lui, Paolo Ciulla avait, lui aussi, fait de son procès un spectacle populaire, à coup de traits d'esprit et de moqueries adressées aux experts – ce n'est pas un hasard si, dans l'ouvrage que lui consacrent Dario Fo et Piero Sciotto, la *scène* du procès est rédigée comme telle, avec répliques et didascalies[21]. Là encore, est en jeu une question d'identité : Ciulla est-il faux-monnayeur ou artiste ? Ses billets sont-ils de la monnaie créée en dehors de toute autorité légitime pour lutter contre la pauvreté à Catane ou des œuvres d'art qui sont la preuve de son talent ? Le faussaire prétend que les deux propositions sont vraies, quand elles sont incompossibles : signe de l'instabilité d'une identité mouvante, plastique, qui s'adapte au désir de l'auditoire. Ainsi, les aspects les plus singuliers des faussaires, leurs postures les plus provocatrices, ce qui les distingue et forme les traits saillants de leur histoire personnelle, sont aussi des répétitions, des réitérations d'un même modèle[22] : tout se passe comme si « faussaire » n'était pas que le nom d'une activité, mais également un rôle social à (bien) jouer, à incarner. Il n'est donc pas étonnant que les représentations littéraires qui s'emparent de tels personnages les mettent en scène comme tels : comme des êtres en construction, jonglant avec les modèles et les archétypes.

D'où aussi le statut énonciatif complexe des innombrables « confessions » et autres « autobiographies » de faussaires découverts : les faussaires y reprennent le genre de la confession pour mieux occulter, réécrire l'histoire, s'élaborer personnages de fiction pour le plaisir de leurs lecteurs. Beltracchi devient « faussaire de génie » ; Hebborn joue les professeurs d'histoire de l'art ; Guy Ribes, dans le film qui lui est consacré[a], raconte sa propre histoire en reprenant les codes du polar, provoquant les commentaires exaspérés des enquêteurs interrogés ensuite par le réalisateur ; de Hory se réinvente sous l'œil complice de Welles et narquois d'Irving. Ils sont pris dans des identités en chaîne, malléables, réversibles : comme l'affirmait Deleuze, il n'y a jamais un seul faussaire.

La représentation socio-culturelle du faussaire oscille ainsi entre deux archétypes littéraires et artistiques : le fantôme, d'un côté, et le bâtard, de l'autre. Le premier en tant qu'il

[a] Jean-Luc Léon (réal.), *Un vrai faussaire*, Pretty Pictures, 2016.

est dépossédé de toute identité propre, esprit qui vampirise ou possède les corps d'autrui pour s'incarner provisoirement ; le second en tant qu'il est, dans la tradition du roman du bâtard élaborée par Freud et reprise par Marthe Robert dans *Romans des origines et origines du roman*[a], celui qui se construit le roman de sa propre identité, la performe. Pour N. Groom, ces deux tendances sont représentées par deux figures historiques de la falsification littéraire de langue anglaise : Chatterton d'une part, William Henry Ireland de l'autre. Pour Groom, Chatterton, effacé par sa propre falsification, est devenu un mythe littéraire, un spectre qui hante la littérature anglaise, voire le *daemon* qui l'inspire : dans un renversement paradoxal, le poète, mort suicidé sur l'autel de l'art, est devenu symbole d'authenticité, de sublimation romantique de la création littéraire[23].

Ireland aurait pu connaître un sort semblable : comme dans le cas de Chatterton, la légende de la falsification a fini par occulter la diversité et la richesse de sa production : « Comme poète, romancier, dramaturge, satiriste, historien, traducteur, archiviste révolutionnaire, relieur, et bigame, Ireland est potentiellement tout aussi remarquable que Chatterton, quoique son œuvre demeure éparse et ignorée et que personne, probablement, ne l'ait à ce jour lue en entier[b]. » Mais, à la figure du fantôme, il semble superposer celle, romanesque, du bâtard : après la publication de ses faux, dans le feu de la controverse, on accuse Ireland de bâtardise, d'être le fruit de l'union de son père et de sa gouvernante, l'ancienne maîtresse de John Montagu, 4th Earl of Sandwich, lui-même ancien amant de la cantatrice Martha Reay, dont l'assassinat par un prétendant éconduit au profit du comte avait inspiré *Love and Madness* d'Herbert Croft : l'œuvre mentionne les lettres et la vie de Chatterton et avait donc constitué pour Ireland sa première rencontre avec le faussaire dont il fit l'une de ses inspirations principales ! Le tout forme ainsi une sorte de roman par excellence (et rocambolesque) du bâtard : « Si la mort de Chatterton garantit sa sublimation sous forme de *daemon*, élevant la falsification jusqu'aux cieux de l'imagination, Ireland, le faussaire qui, lui, continue de vivre, devint, tout comme ses écrits, illégitime. Quoique ce lui fût peut-être aussi une libération : Ireland, délivré de toute entrave, pouvait désormais mener non pas une seule vie mais plusieurs, et ainsi prétendre à une étrange originalité[24]. »

On retrouve ainsi les deux destins culturels possibles du faussaire : d'une part, le fantôme qui disparaît derrière ses œuvres, devient invisible, ou est caricaturé sous la forme d'une icône qui n'a que peu à voir avec les principes esthétiques et les intentions qui sous-tendaient son projet de création ; cette première hypostase fonctionne surtout dans le cas de

[a] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1976.
[b] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 220.

faussaires considérés comme des « génies » ou, du moins, des créateurs dont les œuvres possèdent une qualité artistique qu'on reconnaît ou cherche à faire reconnaître. D'autre part, le bâtard, la figure de Protée, à l'identité mouvante ou indéfinissable, en quête de soi ou courant le risque de se perdre, assoiffé de conquête sociale, caustique ou critique. Cette version semble être davantage retenue lorsqu'on veut souligner la manipulation exercée par les faussaires, leurs supposés soif de revanche ou appât du gain, leurs ambitions politiques ou critiques, au détriment du talent qu'ils pourraient faire valoir. L'opposition entre la figure du fantôme et celle du bâtard concentre toute l'ambiguïté attachée au faussaire : la première est le signe d'un désir et d'un manque de figure auctoriale, et fonctionne sur le fond de la perpétuation d'un canon duquel est rejeté celui qui a tenté de le subvertir. Elle suppose une forme de conservatisme. Le bâtard, en revanche, accapare le potentiel de transgression ou de subversion du faussaire :

> C'est censément la répétition du moi, en droit, en psychiatrie ou dans la création artistique, qui rend celui-ci légal, sain, et authentique : dans les signatures et les lignées, les fonctions de la personnalité, le style, et ainsi de suite ; quoique la copie *parfaite* soit considérée comme une contrefaçon dans le cas de la signature, un clone monstrueux dans le cas de la reproduction, une névrose ou une démence en psychiatrie et un plagiat en littérature. […] Tout ceci peut être tenu pour illégal, malsain, inauthentique, illitéraire, et, de fait, anti-égotique [*unselfish*, « désintéressé », qui joue sur *self*, le moi], mais, dans la bâtardise, la répétition est source d'une angoisse particulièrement intense : qu'est-ce qui est répété ? Où l'original, le patriarche, le pedigree peuvent-ils bien se situer ? S'il ne voulait pas devenir la proie de la même logique culturelle qui faisait de ses écrits illégitimes des faux, Ireland devait nécessairement réinventer perpétuellement son identité de bâtard dans une série de noms de plume. Il ne s'agissait pas là du désir conservateur d'un héros de conte de se découvrir noble de naissance, mais d'une force créatrice révolutionnaire qui pouvait répudier histoire et héritage. De fait, dans le contexte de la Révolution française, on peut voir dans le bâtard un modèle de créativité post-apocalyptique et d'héritage culturel radical[a].

Ces deux figures ont en tout cas partie liée à la question de la filiation et de l'angoisse de l'influence : au fantôme est soit déniée toute inscription durable dans une tradition ou dans une histoire artistique[25], soit assigné un rôle inspirationnel qui subvertit les chronologies, éternise la figure et l'ôte de la continuité temporelle et esthétique des auteurs qui se succèdent dans un canon donné. Le bâtard, quant à lui, est celui qui refuse la filiation et fait de ce refus la condition de son indépendance. Toutes deux, cependant, aboutissent au même état de dépossession de soi et de son œuvre, à la même perte d'identité qui est une perte de légitimité : au faussaire est refusé le statut d'*auteur*, à la fois garant et créateur de son œuvre. Si on le peint comme un usurpateur, il est aussi celui à qui est dénié un rapport légitime de filiation avec ses propres œuvres : le faux, souvent, peine à accéder au statut de relique auctoriale.

[a] *Ibid*., p. 253.

b. Second paradoxe : victimes, adversaires, partenaires, complices

Deuxième paradoxe, qui découle du premier : si le faussaire est coupable, sa victime l'est peut-être tout autant, au point parfois de construire le faux avec lui, d'en justifier l'existence, d'en accréditer l'authenticité[26]. Soit parce qu'elle est tenue plus ou moins directement responsable de ses erreurs : au XIXe siècle, des écrits de Champfleury au *Pierre Grassou* de Balzac, on retrouve l'idée récurrente que seuls les faux collectionneurs se font piéger par les faussaires, les vrais évitant systématiquement les chausse-trappes. Dans *La Dame qui a perdu son peintre*[a], Paul Bourget s'amuse encore à opposer la cuistrerie de l'expert professionnel, qui réfute l'authenticité d'un tableau du comte Varegnana, au goût sûr de l'aristocrate italien – c'est évidemment le premier qui confond l'authentique et le faux. À l'inverse, la dupe peut être piégée par les connaissances mêmes dont elle dispose. Le faux répond à un désir et la dupe peut participer activement à en préserver la satisfaction ; le faux n'est pas construit selon un processus de création qui irait au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, mais selon un mouvement qui part d'un manque pour retrouver du perdu : « le faux est essentiellement le produit de l'application ou du renversement du *conoisseurship*. Le faussaire applique le raisonnement du savant ou du connaisseur ; en partant des critères selon lesquels un objet sera identifié comme, disons, un Vermeer, il en produit un qui fonctionnera comme l'image-miroir de ces critères[b]. » Si bien que la duperie construite par le faussaire n'est jamais très loin du jeu, fût-il agonistique, y compris sur le modèle du puzzle, tel quel s'y adonnent Winckler et Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi*[27]. Le faussaire compose de savants montages qui préviennent et incluent les attentes et les connaissances de son partenaire de jeu : c'est parce que celui-ci pense être éclairé qu'il peut être traité comme un demi-habile. Plus il croit reconnaître des signes attestant de la cohérence esthétique du tableau, de son authenticité, plus il accrédite en fait l'entreprise de reconstruction de son propre paysage mental, de ses envies, par le faussaire.

Plus radicalement peut-être, le faux peut être réévalué, à travers une mystique du crime, comme l'essence même de la création artistique. C'est le sens, par exemple, des écris d'Oscar Wilde sur Thomas Griffiths Wainewright, faussaire et tueur en série, critique d'art, écrivain,

[a] Paul Bourget, *La Dame qui a perdu son peintre, suivi de La Seconde Mort de Broggi Mezzastris et de Une nuit de Noël sous la Terreur*, Paris, Plon, 1934.
[b] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 286.

imposteur, connaisseur qui multiplie les hétéronymes et inspire ses contemporains qui en font un méchant d'opérette, condamné à la déportation :

> Oscar Wilde fit spécifiquement de Wainewright le prototype du dandy esthète et du génie d'une version séductrice et diabolique de l'art pour l'art. […] Le romantisme surnaturel du sublime daemonique se voit ainsi remplacé par une séduisante tendance à l'autodestruction, dans laquelle le moi est modelé sur les engrenages [*puzzles*] légaux qui tentent de définir identité, falsification et propriété – peut-être comme mascarade, mensonge et vol. Le prototype wildien de cet artiste immoral s'inspire de la dynastie des Macpherson, Chatterton, Ireland et Wainewright. En d'autres termes, l'esthète est modelé sur le faussaire[a].

L'artiste est faussaire en tant qu'il s'élabore lui-même comme artiste, se falsifie pour se faire créateur ; et dans cette confusion volontaire de la création et de la falsification, toutes les actions et les décisions du faussaire sont susceptibles de relever de l'art, le meurtre y compris[28]. Cette rédemption esthétique du faussaire, cependant, rejoint, en définitive, sa spectralisation ou son exclusion du champ sacré de la création : « Le faussaire est traité, dès lors, comme le scélérat, le fou, le bâtard, ou même le fantôme sont traités : comme une anomalie sociale à bannir, à littéralement soigner comme un malade[b]. »

2. Le faussaire, entre personnage individualisé et type romanesque

Il y a donc une construction sociale du faussaire comme personnage qui tend à en proposer une caricature construite sur quelques traits récurrents. De même que, au XIXe siècle, le *collectionneur* avait accédé, avec le Cousin Pons et ses épigones, à la dignité de type ou de figure littéraire, au prix d'une réduction de sa psychologie à quelques aspects marquants (c'est un « toqué », sincère mais passionné, obsédé presque jusqu'à la folie par le désir qui sous-tend sa collection, et de ce fait marginalisé[29]), à partir de la banalisation d'un phénomène social alors récent, le développement inédit des collections privées bourgeoises, et de la mise en valeur sociale, littéraire ou médiatique de quelques grands collectionneurs, de Champfleury à Du Sommerard ; de même, la construction du faussaire comme personnage littéraire est tributaire des déformations et des jeux entrepris avec quelques figures historiques marquantes[30]. Les romans de faussaires mettent ainsi en scène des personnages qui doivent s'élaborer sur le fond des clichés qui leur sont culturellement et socialement associés ; toute la question étant celle du

[a] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 258.
[b] *Ibid.*, p. 295.

positionnement des auteurs et des narrateurs par rapport à ces clichés : entendent-ils les réinvestir ou les subvertir ?

On l'a dit, le faussaire se distingue définitivement de l'artiste dès lors que les rôles ne sont plus interchangeables ou endossables par une seule et même personne : c'est son exclusion du champ social et sacré de l'art qui fonde l'autonomie du faussaire comme rôle, comme figure et comme personnage. On ne s'étonnera donc pas que les portraits romanesques de faussaires soient saturés par les signes de la marginalité ou de l'altérité, qui permettent de mettre en valeur leur caractère transgressif[31]. Là où falsifier, pour un Michel-Ange, c'était encore s'affirmer peintre, être faussaire – ou, comme l'a montré M. Decout, être imposteur – c'est recouvrir « une identité problématique, celle de "personne", en radiant sa propre identité et son nom[a] », si bien que « l'imposteur [ou le faussaire], ou celui qui éprouve le sentiment d'imposture, est en effet l'homme d'un défaut, d'un manque ou même de plusieurs – il est prodigue ici. Des carences fichées au plus profond de son être, qui nous empêchent de l'identifier, de lui donner une consistance, presque de le cerner[b]. » Sur ce manque fondamental et cette marginalité première s'érigent les dynamiques de construction des personnages de notre corpus : pour les faussaires historiques, un devenir-personnage de la personne vivante, déréalisée dans la fiction ; pour les faussaires fictifs, selon les récits, des romans du bâtard ou des menaces de spectralisation. Si bien que, comme les imposteurs analysés par Decout, les faussaires comme personnages oscillent entre le « rien » et le « trop[c] », et que « l'aventure fictive » qu'est la construction de ces personnages, pour parler comme Hamon, peut se lire aussi comme « une fabrique et une expérimentation de singularités dans l'altérité, tout comme une exhibition de l'impossible singularité[d]. »

a. Le devenir-personnage des faussaires historiques[32]

> *« Aujourd'hui, mon histoire intéresse plus peut-être que mes tableaux. Je suis devenu un personnage. […] J'aurai donc à vie l'étiquette de faussaire et peut-être même par-delà ma mort[e]. » Guy Ribes*

[a] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 11.
[b] *Ibid.*, p. 29.
[c] *Ibid.*, p. 31.
[d] *Ibid.*, p. 35.
[e] Guy Ribes et Jean-Baptiste Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, Paris, Presses de la Cité, 2015, p. 227.

Quand ils mettent en scène des faussaires dont l'existence historique est attestée, les récits de notre corpus insistent ainsi sur leur excentricité, sociale, psychologique, morale, tout en les ramenant volontiers à des figures ambiguës mais bien répertoriées de la fiction ou de la culture, le plus souvent populaires. Le cas de Paolo Ciulla est exemplaire : c'est Robin des Bois qui distribue ses billets contrefaits aux plus pauvres de sa région ; un militant politique engagé dans les cercles ouvriers ; un homme homosexuel condamné en justice pour corruption de mineur ; un peintre exilé dans le Montmartre de Picasso ou l'Argentine en ébullition du début du XX[e] siècle. Les titres mêmes des deux récits qui lui sont consacrés soulignent la volonté des auteurs d'en faire un marginal par excellence : « le grand malfaiteur[a] », « le faussaire de Caltagirone[b] ». La portée transgressive du personnage est ainsi exhibée, elle en fonde le caractère romanesque, à travers des procédés qui visent à créer une impression d'intimité avec le lecteur, ou à rapprocher ce personnage des archétypes contemporains de la transgression socialement ou culturellement valorisée (sexualité non hétérosexuelle, engagement politique et social, avant-garde artistique, marginalisation…) : « Paolo, anti-héros, isolé et solitaire. Non pas le grand champion qui s'élève au-dessus des autres, mais celui que la société rejette parce qu'il ne se conforme pas à la volonté du plus grand nombre, un paria et un exclu[c] » ; « un individu prototype de toutes les diversités – politique, artistique, sexuelle[d] ». La première vision de Ciulla que nous donne le roman de Maria Attanasio, c'est celle du personnage en « *mavaro*[e] », terme dialectal qui renvoie au sorcier du village. Le faussaire se présente ainsi comme cet autre fascinant, exclu de la société, et pourtant objet d'admiration en raison de son engagement social ou artistique. Lui-même joue pleinement de ces stéréotypes, à la fois comme autant d'identité revendiquées contre les autorités qu'il défie[33] et comme autant de masques de comédie qu'il adopte selon les circonstances[34]. On retrouve ces caractéristiques dans le Chatterton de Peter Ackroyd. Le roman s'ouvre sur courte notice biographique qui pastiche le ton moralisateur de certaines biographies littéraires : « Enfin, lassé de Bristol, et séduit par la perspective du succès littéraire, Thomas Chatterton se rendit à Londres à l'âge de dix-sept ans. Mais ses espoirs de renommée devaient rester déçus, du moins de son vivant. […] Ce fut là, un matin du 24 août 1770, apparemment exténué par sa lutte contre la pauvreté et l'échec, qu'il

[a] D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*
[b] Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*, Palermo, Sellerio, 2007.
[c] *"Paolo, antieroe, separato e solitario. Non il grande campione che si erge al di sopra degli altri, ma colui che la società respinge perché non si conforma al volere dei più, emarginato ed escluso",* D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 149.
[d] *"un individuo prototipo di tutte le diversità – politica, artistica, sessuale",* M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 167.
[e] *Ibid.*, p. 15.

avala de l'arsenic[a]. » Il s'agit de jouer avec l'image consacrée du poète maudit, mourant dans la misère et l'indifférence générale. L'effet est d'autant plus prononcé que cette page liminaire tranche avec le style du reste du roman, nettement marqué par les innovations formelles de l'époque postmoderne (fragmentation, pastiche, alternance des points de vue, citations masquées…).

Quant à Giuseppe Vella, auteur d'un un faux manuscrit arabe d'histoire sicilienne qui s'amuse à faire trembler les hiérarchies sociales traditionnelles locales et les privilèges nobiliaires qui en découlent, il apparaît, à l'orée du roman de Sciascia qui lui est consacré, comme un personnage interlope de récit noir, étranger, relativement pauvre, duplice. Il est « ce chapelain maltais qui errait dans la ville, toujours seul, le front toujours assombri : sans qu'on sache quel mauvais sort pouvait bien le persécuter dans l'*heureuse* cité de Palerme[b] ». Le narrateur indique qu'il exerce pour survivre « la double profession de frère chapelain de l'Ordre de Malte, et de *pronostiqueur* du loto[c] », avant de préciser que « plus qu'un *pronostiqueur*, le chapelain était un interprète des songes ; dans les songes qu'on lui racontait, il sélectionnait les éléments qui pouvaient prendre dans une certaine mesure la forme cohérente d'un récit ; et les images qui, dans ce récit, acquéraient un certain relief, il les traduisait en chiffres : et ce n'était pas tâche aisée que de réduire à cinq chiffres les rêves des bonnes gens de l'Albergaria et du Capo (qui étaient les deux quartiers auxquels il limitait son activité) ; des rêves qui n'en finissaient jamais, comme les histoires des *Reali di Francia*, qui se décomposaient dans un chaos d'images, qui se dispersaient en mille ruisselets obscurs[d]. » S'il peut paraître incongru qu'un chapelain de l'ordre de Malte joue les voyants de quartier, le passage montre clairement que la duplicité et les activités de Vella le prédisposent largement à se faire faussaire : il traite en effet les récits de rêves comme des champs d'où émergent des vestiges de sens, des traces à traduire et faire parler, à agencer en récit lisible et cohérent, capable de livrer une part de vérité sur le monde et l'avenir (en l'occurrence, le prochain tirage de la loterie). Les archives éparses et obscures du rêve fournissent à Valla le matériau d'un récit efficace, exégétique, capable de

---

[a] *"At last tired of Bristol, and lured by the prospect of literary success, Thomas Chatterton travelled to London at the age of seventeen. But his hopes of fame were to remain unfulfilled, at least within his own life-time* […]. *It was there on the morning of 24 August 1770, apparently worn down by his struggle against poverty and failure, that he swallowed arsenic."* Peter Ackroyd, *Chatterton*, London, Hamish Hamilton, 1987, p. 1.

[b] L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 17. "*quel cappellano maltese che andava vagando per la città sempre solo, sempre ingrugnato: non si sapeva da quale sorte balestrato nella* felice *città di Palermo*."

[c] *Ibid.* "*occupato nella duplice professione di fracappellano dell'Ordine di Malta e di* numerista *del lotto*."

[d] *Ibid.*, p. 18. "*più che un* numerista *il fracappellano era uno smorfiatore di sogni, dai sogni che gli raccontavano trasceglieva gli elementi che potevano assumere una certa coerenza di racconto, e le immagini che nel racconto prendevano risalto egli traduceva in numeri: e non era impresa facile ridurre a cinque numeri i sogni della gente dell'Albergaria e del Capo (che erano i due quartieri cui limitava la sui attività); sogni che non finivano mai, come le storie dei* Reali di Francia*; che si scomponevano in mille rivoli oscuri*."

satisfaire le désir de son client, de lui faire miroiter l'accès à une vérité cachée là où le faussaire construit, avec art, une narration séduisante. Et l'interprétation du rêve, passé, doit informer l'avenir et la bonne fortune, comme le faux manuscrit arabe d'histoire sicilienne doit provoquer des réformes dans le temps présent. Ce sont bien la marginalité, la duplicité, l'excentricité (le chapelain n'est pas à sa place dans son rôle de « numérologue ») qui font le faussaire.

Toutefois, à la fin du récit, les rôles s'échangent : dans *Il Consiglio d'Egitto,* l'abbé Vella a pour pendant le très intègre et très sincère réformiste avocat Di Blasi, représentant de la pensée humaniste des Lumières chère à Sciascia. Le premier, une fois découvert, sera finalement libéré, tandis que le second sera horriblement torturé puis exécuté comme opposant politique. L'un commet un faux, le second refuse de se dédire, malgré les souffrances. C'est pourtant le second qui sera atrocement rejeté dans la criminalité et mis à mort, et qui connaîtra donc, paradoxalement, un destin de faussaire. Alors qu'ils sont emprisonnés tous deux, Vella aperçoit Di Blasi dans la cour de la prison entre deux séances de torture, ses cheveux devenus blancs sous l'effet de la douleur : « Jamais il ne s'était retrouvé face à la vie avec une telle terreur. Il se souvenait de certaines histoires de fantômes malveillants, de personnes qui, à leur apparition, tout à coup blanchissaient : serait-ce que Di Blasi avait vu l'homme vivant se changer en un fantôme malveillant[a] ? » Voilà l'homme de la vérité accablé par les spectres, quand l'homme supérieur s'en sort. Dans le tout dernier chapitre, Vella songe à l'exécution imminente de Di Blasi : « "Il sera bientôt dans le monde de la vérité", pensa-t-il. Mais surgit en lui, à sa grande frayeur, la pensée que le monde de la vérité était en fait celui-ci : celui des vivants, de l'histoire, des livres[b]. » Celui qui a refusé de transiger sur ses convictions politiques devient l'exclu marginalisé, oublié de l'histoire, mort et spectralisé ; le faussaire, lui, demeure dans le monde de la vérité, contribue à produire cette vérité. C'est du reste ce que suggéraient les derniers mots de Di Blasi transmis à l'abbé Vella par le chapelain de la prison : « "Il m'a répondu", continua le chapelain, "que la vie présente tant d'impostures que la vôtre a du moins le mérite d'être réjouissante et aussi, dans un certain sens – ce sont ses mots – utile. Et qu'il admire votre imagination[c]". » Là encore, on ne peut que constater la réversibilité des rôles : comme le suggère Deleuze, l'homme supérieur peut se renverser dans l'homme de la vérité. C'est une vision pessimiste, mélancolique, caractéristique d'une part des opinions politiques et

[a] *Ibid.*, p. 160. "*Mai si era trovato di fronte alla vita con tanto spavento. Ricordava certe storie di maligni fantasmi, di persone che alla loro apparizione improvvisamente incanutivano: e che Di Blasi aveva visto l'uomo vivo mutarsi in fantasma maligno*."
[b] *Ibid.*, p. 166.
[c] *Ibid.*, p. 160. "*'Mi ha risposto,' continuò il cappellano, 'che la vita ha tante imposture che la vostra ha almeno il merito di essere allegra e anche, in un certo senso, così mi ha detto, utile. E che ammira la vostra fantasia.'*"

philosophiques de Sciascia, et d'autre part d'une tendance qui sera prégnante dans la représentation postmoderne des faussaires.

À chaque fois, donc, sous l'effet de son inclusion dans le récit romanesque, la figure historique du faussaire devient *personnage* : elle est relue à travers des codes fictionnels ou culturels précis pour suggérer la part que le faussaire prend lui-même à l'élaboration de sa *persona* comme partie prenante de son entreprise de falsification : si Ciulla, Vella ou Chatterton sont des faussaires fascinants, c'est qu'ils sont tous aussi des conteurs, des inventeurs de récits qui sont également des histoires à la fois alternatives et réparatrices : une histoire de la Sicile où Catane serait une cité prospère dont l'ébullition politique, anarchiste et sociale n'aurait pas été étouffée, où les privilèges féodaux s'avèrent dépourvus de tout fondement, ou encore une histoire de l'Angleterre médiévale bien plus libérale que le récit conservateur en vogue au temps de Chatterton ne pouvait le laisser supposer.

b. Faussaires fictifs et types romanesques : spectres postmodernes, bâtards contemporains

Les faussaires fictifs ne sont pas non plus mis en scène de manière univoque. Si, dans les récits des années 1960, la falsification semble avoir partie liée avec une forme de maladie ou d'aliénation (dans *Le Condottière* de Perec, mais aussi, en contexte américain, dans *Pale Fire* de Nabokov, par exemple), le tournant postmoderne de la littérature, à partir des années 1970-1980, va bientôt faire du faussaire et de son faux une incarnation possible d'une esthétique citationnelle et ludique qui pense la littérature sur le mode du puzzle et du palimpseste (particulièrement visible dans *Un cabinet d'amateur*, mais aussi dans *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes – quoique le personnage du faussaire en tant que tel y soit absent et que n'y reste que le faux). Cette esthétique est cependant largement corrélée à une forme de mélancolie attachée au personnage du faussaire : comme on le verra par la suite, la falsification est aussi le masque d'une angoisse de la stérilité créative et du deuil de l'original, devenu absent ou inatteignable. Si cette mélancolie ne disparaît pas entièrement à partir des années 2000, elle n'est alors constitutive du personnage que sous une forme ironique : le faussaire reste représenté comme une figure de créateur manqué et désabusé, mais il tend à s'assumer pleinement faussaire et falsificateur, et à embrasser les pouvoirs ambigus de la falsification, les « puissances du faux » (encore que de manière pas tout à fait deleuzienne, comme on le verra). Il en résulte des conceptions mouvantes du faux créé par le personnage et des conséquences de celui-ci en termes esthétiques et éthiques. Si les textes n'hésitent pas à exposer une forme de jubilation de

la falsification, ses dangers sont mis en scène de manière de plus en plus appuyée après le tournant des années 2000 : la mélancolie et le ludisme de la vérité instable et fuyante laisse la place au questionnement sur une possible valeur épistémique et éthique de fictions qui s'assument mensongères. Les divers personnages de faussaires tendent ainsi à s'unifier à la fois dans un ensemble ouvert, celui de figures de la marginalité ou de l'excentricité, et en fonction d'une double polarité que dessinent deux types romanesques (et on peut prendre en compte ici l'étymologie *typos* renvoyant à la fois à la notion de modèle et d'empreinte : traces d'incarnations précédentes, rôles attendus dans l'économie du récit) auxquels ils se rattachent et avec lesquels ils jouent : le fantôme et le bâtard.

- *Faussaires meurtriers*

Les romans qui mettent en scène des personnages de faussaires fictifs n'échappent donc pas aux procédés de mise en valeur d'une marginalisation hyperbolique et ambiguë. Certains faussaires, à l'image d'un Wainewright, poussent la criminalité jusqu'au meurtre : outre le Freddie Montgmomery de la « trilogie artistique » de John Banville, qui est moins faussaire qu'expert véreux, c'est le cas d'Ellis Spender dans *A Talented Man*[35] d'Henrietta McKervey, ou de Gaspard Winckler dans le premier roman de Perec, *Le Condottière*. Ces trois romans proposent trois variations intéressantes sur le rapport entre falsification et crime : si Spender tue, c'est pour empêcher que sa falsification – il a écrit une fausse suite inédite du *Dracula* de Bram Stoker – ne soit découverte. Le meurtre ne fait pas partie intégrante du processus de falsification, mais il en découle, le faussaire étant pris dans la spirale de ses mensonges[36]. Le crime est ici ostensiblement libérateur (éliminer les complices ou les suspects, empocher l'argent de la fraude et fuir loin de son milieu oppressant) mais il ne fait qu'abîmer le personnage dans une trajectoire transgressive qui signera sa perte. A l'inverse, le meurtre est présenté comme radicalement émancipateur dans *Le Condottière* : Gaspard tue son commanditaire pour se libérer de la stérilité de la reproduction frauduleuse de l'œuvre éponyme de Messine. Faussaire désespéré, Gaspard est en effet incapable de recréer le *Condottière* original : à force d'échecs, il finit par comprendre que la copie, même exactement semblable, n'est jamais une simple reproduction. Winckler vit l'équivalent pictural de l'expérience accablante du Pierre Ménard de Borges : le faussaire de talent, à sa grande détresse, est toujours déjà un peintre à part entière. Alors que le tableau de Messine est présenté comme fonctionnant parfaitement comme une fenêtre ouverte sur l'histoire, donnant accès au passé perdu de la Renaissance, le faux ne renvoie le faussaire qu'à lui-même, l'emprisonne dans le présent d'une

identité qui ne parvient pas à se construire. L'art du faux participe pleinement d'un processus de création, même quand la reproduction d'un tableau est perçue comme ratée, par exemple lorsque Winckler contemple

> le panneau inachevé, l'échec en marche : non pas l'unité reconquise, la domination du monde, la permanence inaltérable mais, figée, saisie dans un éclair, comme si elle se regardait dans un bref instant de lucidité, l'angoisse définitive d'une force aveugle, l'amertume d'une puissance cruelle, le doute. Comme si Antonello de Messine avait soudain ressenti, avec quelque quatre cents ans d'avance, dans l'absolu mépris des lois les plus évidentes de l'histoire, le désir d'exprimer, dans leur plénitude imparfaite, tous les déchirements de la conscience[a].

Ce sont les déformations dans la copie du tableau de Messine dont il est question ici, déformations inévitables parce que le peintre, qui a une conscience éclatée, conflictuelle, de soi, ne peut représenter le condottière éponyme comme un peintre du XVIe siècle dont l'idée du psychisme au sens moderne du terme, après Freud, est inexistante. Le désespoir de l'échec n'est pas seulement un désespoir artistique ou esthétique, c'est aussi un désespoir herméneutique. La Renaissance et ses œuvres ne sont pour que des traces, multiples et entrecroisées, d'une pensée du monde devenue inappropriable. La technique, la forme, a beau être irréprochable, elle n'est qu'un écrin vide de sens. Le roman du début des années 1960 semble souscrire à la théorie de l'impossibilité du faux parfait : tout tableau trahit, sur sa surface même, les symptômes de l'épistémé dont il est tributaire, tout tableau présente les indices à partir desquels il est possible de recréer l'histoire de son processus de production. L'aliénation de Winckler vient du fait qu'il pense le tableau à la fois selon un prisme morellien et selon le paradigme de la relique : d'une part, croire que le tableau est toujours porteur du signe de sa propre origine revient à terme à condamner toute idée de falsification réussie ; d'autre part, traiter le tableau comme une relique auctoriale revient à mettre le faussaire dans une position impossible. Pour recréer véritablement un Messine, il faudrait que Winckler soit la *réincarnation* du peintre : défi impossible, qui explique le sentiment d'échec du faussaire. Le drame de Winckler, c'est qu'il ne parvient pas à être proprement *hanté* par le peintre de la Renaissance : il est condamné à rester lui-même.

Le faux en effet a perdu le pouvoir sacré de relique qui caractérisait l'original, c'est-à-dire le pouvoir de mettre en contact le corps de celui qui le contemple avec une réalité transcendante, savoir du passé, grâce divine ou corps devenu accessible de l'artiste. Loin de chercher à le reproduire exactement, pour sortir de l'aliénation produite par la réalisation du faux, il eût fallu que le faussaire produise une œuvre autonome : « faire moi-même, en partant

[a] Georges Perec, *Le Condottière*, Paris, Seuil, 2012, p. 107-108.

du Condottière, un autre Condottière, différent, au même niveau. […] Je cherchais quelque chose qui ne correspondait à rien chez moi, qui n'existait pas pour moi[a]... ». La création d'un nouvel original est perçue comme le seul moyen d'échapper au solipsisme de la falsification, non pour retrouver une Renaissance de toute façon morte, mais pour créer un tableau-relique inédit, point de contact entre un nouveau spectateur et le corps d'un créateur ayant enfin accepté son indépendance : « Être, toi, être enfin l'ordonnateur de toi-même et du monde […]. Comme jadis Holbein ou Memling[b] […] ». Seul le renoncement à la falsification semble préserver le faussaire de l'enfermement créé par un faux qui, empêchant toute vénération du chef-d'œuvre sur le modèle de la relique, ne fonctionne plus que comme miroir plutôt que comme fenêtre. Cela se traduit par la nécessité affirmée de reconstruire un *je* éclaté hors de l'activité de falsification.

Dans le *Condottière*, donc, la falsification est présentée comme nécessairement aporétique, et douloureuse ; aussi débouche-t-elle sur le meurtre du commanditaire du faux comme seul moyen pour le faussaire de reprendre son indépendance, de faire œuvre propre et, partant, de reconstruire son moi. Car tout se passe comme si, pour falsifier, le faussaire devait concéder la perte de son identité. Dans le cas de Gaspard Winckler, ce processus d'effacement et de disparition est radicalisé par sa « décision prise une fois pour toutes 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[c]. » Ce processus est résumé dans le roman par le retour fréquent de la formule « Gaspard faussaire[d] », qui, d'un seul mouvement, proclame l'identité de Gaspard en tant que faussaire en même temps qu'elle annule son identité d'individu[37] (notamment en jouant sur l'effet de rime entre « Gaspard faussaire » et « Gaspard Winckler »). Dès lors, Gaspard devient fantôme, en même temps que tout autour de lui prend une qualité fantomatique : « Il connaissait mal le monde. Des fantômes seulement pouvaient naître de ses doigts. Là était peut-être sa limite. Des techniques millénaires qui ne servaient à rien, qui ne renvoyaient qu'à elles-mêmes[e]. » Il y a ici une mise en équivalence de l'identité et du geste : la fabrique de l'inauthentique contamine le faussaire[38] ; Gaspard est condamné à rester à la surface des choses et à la répétition du même[39]. Il est voué à vivre dans un monde de peinture où il n'a qu'une existence de substitution : « Gaspard faussaire. Gaspard Theotokopoulos dit El Greco.

[a] *Ibid.*, p. 124.
[b] *Ibid.*, p. 127-128.
[c] *Ibid.*, p. 71.
[d] *Ibid.*, p. 58, 68, 79, 81, 87, 183.
[e] *Ibid.*, Voir aussi les expressions « Monde de fantômes », « cet empire rigoureusement borné de l'ersatz », p. 67.

Gaspard de Messina. Gaspard Solario, Gaspard Bellini, Gaspard Ghirlandaio[a] ». Par effet de contagion, le faux affecte de facticité tout ce qui le touche de près ou de loin, et fait dysfonctionner le système de la référence : rien n'est plus syntaxiquement articulé ni discret, mais tout devient interchangeable. La quête de soi à travers l'enquête sur son destin et la tentative de reconstruction d'une causalité logique expliquant l'événement fondateur, la scène de meurtre qui ouvre le livre, débouche sur la volonté de retrouver une parole intime, de la sauver du faux. Le meurtre de l'autre devient ainsi l'assassinat symbolique de soi-même, préalable nécessaire à la reconquête d'une identité personnelle désaliénée : « Je l'ai réussi, mon propre portrait… Je l'ai eu, mon visage… J'aurais cherché le portrait de Dorian Gray, je n'aurais pas fait mieux… C'est tout. Lui il en est mort. Moi aussi… Mais d'une manière différente. – Mort en tant que faussaire… – Faussaire est mort, vive Gaspard[b]… »

Dans le roman de Perec, la falsification est synonyme d'aliénation et le meurtre de délivrance ; dans le récit de McKervey, la falsification est un outil de libération qui pousse au crime. Le cas de Freddie est plus ambigu : il n'est pas lui-même faussaire, mais, meurtrier de la jeune femme qui le surprend en train de voler un tableau, il se fait expert de peinture hollandaise pour compenser, en développant son rapport à l'art, le manque d'empathie qui lui a permis de tuer. Dans *Athena*, le dernier volume de la trilogie, c'est l'acceptation d'un double échec, sentimental et amoureux (la femme qui l'aime l'a manipulé, pour dissimuler le fait que les tableaux qu'il avait expertisés comme authentiques ne sont que des faux) qui semble lui conférer, en définitive, une forme de dignité morale. Le rapprochement entre falsification et crime sous-tend donc une réflexion sur les rapports entre falsification et création, et suggère que les faussaires paient le prix, en définitive, de leur refus de l'originalité. Il y a ici un prolongement de la réflexion wildienne sur le faussaire comme esthète par excellence, mais sous le signe d'une certaine inquiétude : si l'on ne peut être original, que peut-on être, et que peut-on décider pour soi ? *Le Condottière* alterne entre scènes de dialogues et narration qui oscille entre la première, la deuxième et la troisième personne : le récit de l'émancipation du faussaire par l'assassinat et le refus de la falsification est avant tout celui d'une quête d'identité et d'autonomie. En revanche, Ellis Spender est irrédimable. À la fin du roman dont il est le protagoniste, il accepte sans le moindre scrupule sa possession par le fantôme de Stoker, l'aliénation consentie qui le définit désormais :

> Et bien que le prix à payer pour devenir la plume de Stoker soit le sacrifice de la sienne, cette pensée ne provoque en lui nulle angoisse : Stoker s'épanouit en lui ; leurs talents se développeront ensemble, un futur commun forgé sur deux passés

[a] *Ibid.*, p. 79.
[b] *Ibid.*, p. 193.

> solitaires. Faire un faux n'a pas dévasté sa créativité, car sa capacité à être lui-même n'est pas morte pour avoir été mise de côté. Peu lui importe de passer allègrement à travers l'anniversaire de sa propre mort chaque année sans s'en rendre compte, incapable qu'il est de comprendre l'importance de la date. […] Mais quand il s'aperçoit dans le miroir, il ne voit qu'un bel homme d'âge mûr vêtu d'un costume marron, doté d'une courte barbe rousse et d'une chevelure bien peignée dont les petits yeux sombres brillent d'amour et de fierté. « Bram ? » murmure Ellis. En un clin d'œil l'homme a disparu, et le visage d'Ellis a repris sa place[a].

Là où Winckler rêvait d'être possédé mais triomphait en acceptant de ne devenir que Gaspard, Ellis triomphe d'être possédé mais se refuse à être lui-même, s'aveugle aussi bien sur le bonheur artistique que semble receler la falsification, puisqu'il refuse d'admettre qu'elle a pour corollaire la suppression de soi, aussi bien que sur sa capacité à échapper aux conséquences de ses actes : l'une des dernières lignes du roman est consacré à la citation d'une coupure de journal qui révèle que le cadavre de la jeune femme qu'il a tuée vient d'être découvert. Certes, immédiatement après un sifflement vient signifier que le train par lequel il prend la fuite démarre : il pourrait échapper à une arrestation. Mais rien n'est certain… Toujours est-il que le renversement est net entre le roman de 1957 et celui de 2020 : dans le premier, la falsification provoque l'aliénation et son refus est une réparation. Dans le second, elle est la conséquence de la sociopathie narcissique du narrateur, de sa haine de son père et de sa famille : c'est une méthode pour tenter de donner sens à une identité en crise, en assumant celle d'un autre, celle d'un père, écrivain, de substitution, contre le père biologique, peintre méprisant. Cette méthode est pourtant paradoxale : hanté par la figure de Stoker, Ellis lui-même perd en singularité et en agentivité ; lui qui voulait arracher son indépendance, il devient creux, impuissant et fasciné. Tel est le danger que l'auteur comme figure romanesque fait peser sur le faussaire qui s'en inspire : « c'est lui qui est possédé et non l'inverse. Le processus d'identification se retourne en processus de fascination. D'une certaine façon la figure est tout ce qui, dans le personnage, nous hante[b]. »

Le meurtre vient donc, dans de tels récits, souligner hyperboliquement le choix du faussaire quant à l'identité qu'il se choisit après sa falsification, que sa falsification le force à adopter :

---

[a] Henrietta McKervey, *A Talented Man*, Dublin, Hachette Books Ireland, 2020, p. 298. *"And though the price for becoming Stoker's pen is the sacrifice of his own, the thought causes him no anguish: Stoker thrives inside him; their talents will continue on together, a joint future forged in two solitary pasts. Faking did not lay waste to his creativity, for the state of being himself did not die when it was set to one side. He doesn't care that he passes blithely through the anniversary of his own death every year without knowing it, unable to comprehend the significance of the date. […] But when he catches sight of himself in the glass, he sees only a handsome, brown-suited man in the late middle age with a short reddish beard and neatly combed hair whose small, dark eyes shine with love and pride. 'Bram?' Ellis whispers. He blinks and the man is gone, replace by Ellis's own face once more."*

[b] X. Garnier, *L'Éclat de la figure*, *op. cit.*, p. 13.

roman œdipien[40] du bâtard pour Winckler (tuer le père, c'est forger son identité) ; dépossession et spectralisation pour Ellis (le meurtre exclut symboliquement le personnage de la société de ses semblables, acte son absence d'empathie et son narcissisme absolu). En ce sens, l'histoire d'Ellis est celle d'un échec : faussaire contemporain, il aurait pu échapper à son devenir spectral en assumant le meurtre et ses motivations ; mais, se rêvant en bâtard affranchi, il est incapable de prendre conscience qu'en fait, il se spectralise. Au contraire, c'est parce que Freddie est menacé de spectralisation (le titre du deuxième volume de la trilogie est *Ghosts*) qu'il tentera de renouer avec les autres (et avec l'incarnation par excellence de l'altérité que représente pour lui une femme à aimer) ; et c'est, en définitive, la reconnaissance de son échec qui redonne une forme de sincérité, et avec elle une forme de consistance, à sa voix. Si cette émancipation demeure largement ambiguë et fragile[41], le récit semble dessiner un avenir possible du faussaire au-delà de la spectralisation et, en ce sens, semble dessiner une issue, une ligne de fuite qui sera reprise plus largement ensuite dans les romans épimodernes.

- *Faussaires disparus*

Quand le faussaire ne tue pas, il tend à disparaître : il se suicide, ou, moins radicalement, s'évanouit dans la nature. Ainsi, le narrateur en première personne de *Veuves au maquillage* se met à fréquenter six veuves homicides dans l'espoir que l'une d'entre elles finisse par l'assassiner ; quand cela échoue, il élabore avec elles un savant programme de découpe de son corps sur le double modèle des anatomies d'Ambroise Paré et de Robert Burton. Celui qui s'était laissé disparaître derrière un autre orchestre ainsi son propre effacement comme une méthode de création fictionnelle : le devenir de chaque « lotissement », soit chaque fragment de corps protocolairement amputé par les veuves, fait l'objet d'hypothèses qui fonctionnent comme autant de matrices narratives. Les veuves et le narrateur s'amusent à en faire des "colis" piégés à envoyer, par vengeance et jubilation du chaos, à des victimes désignées, au nombre desquelles les anciens clients du faussaire[a].

La référence à Burton est significative d'un nouvel investissement du rapport entre le corps (figure microcosmique[42]) et un macrocosme réinventé. La vivisection comme leçon d'anatomie est aussi une opération de connaissance de soi et du monde, à ceci près qu'il ne s'agit plus de faire découvrir le monde tel qu'il existerait en dehors de la fiction, mais la constitution de mondes fictionnels et l'émergence ironique d'une figure d'auteur par

[a] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 164.

suppression de soi du narrateur et récit de cette suppression[43]. Le narrateur de Senges se fait donc sciemment disparaître pour reconstruire ironiquement une figure d'auteur, dans une relecture, marquée par l'humour noir, d'un autre récit perecquien, *Un cabinet d'amateur*. Comme Heinrich Kürz, comme Winckler, le faussaire narrateur s'efface et meurt plus ou moins métaphoriquement pour devenir autre, devenir l'incarnation d'un auteur fabriqué entièrement pour les besoins de la mystification. Car chez Pierre Senges, le découpage du corps du narrateur vise à littéralement transformer celui-ci en texte, à en faire le père de ses œuvres littéraires. La disparition est posée comme le prélude nécessaire à l'existence autonome du texte, et partant à l'entrée en fiction. Le processus qui avait commencé par les faux en écriture et l'élaboration du faux journal d'un héritier assassiné se poursuit par l'élaboration d'une fiction proliférante occasionnée par l'ablation de chaque membre d'un narrateur à l'identité fuyante.

Comme dans *Le Condottière*, il est question d'échapper à l'aliénation de la falsification : « Il y avait ce petit homme penché sur ses écrits : et ça a failli finir de la même façon : le même homme un peu vieilli, le même dos penché sur le marbre, soudé par l'arthrose, et un tas de feuilles vierges, elles, inépuisables[a]. » Cependant, le narrateur n'en passe pas par un meurtre libérateur, mais par une disparition qui est source de « jaillissement » créatif, de jubilation profonde. Les histoires imaginées du devenir de ses membres, comme la multiplication des récits d'amputation qui précèdent chaque ablation, procèdent d'une accumulation de scénarios possibles, peu vraisemblables ou fabuleux, qui libèrent le récit de toute exigence réaliste. Les prémices du récit elles-mêmes sont mises en doute : les veuves n'existent peut-être pas, toute cette histoire de falsification et de démembrement n'est peut-être que pure fabulation, et peu importe : seule compte la libération des possibles fictionnels. La désaliénation, la sortie hors de la falsification passe par la répudiation joyeuse du concept de vérité unique et attestée, et par corrélation de celui du mensonge, dont la fiction se moque. Au début du XXIe siècle, Pierre Senges semble ainsi proposer une forme de dépassement de l'autotélisme ludique et mélancolique de l'ère postmoderne : l'écriture est conjuration de la mélancolie par la foi affirmée dans la fiction en tant que telle. Loin de la vision du faussaire aliéné, son texte nous propose donc le récit d'un faussaire certes suicidé, certes démembré, mais largement triomphant : transformant son corps en texte par le biais d'une fiction frauduleuse, il atteint l'autonomie critique qui semblait refusée à Gaspard Winckler. Multipliant les *topoi* fictionnels, le texte redonne une dignité romanesque, donc une existence plurielle, à des réalités figées ; faisant foisonner les versions possibles des événements, il vient donner au corps humain, et au

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

monde qu'il représente métonymiquement, une magie onomastique qui vaut comme instrument de dévoilement. Chez Senges, la fraude devient l'autre nom de l'invention fictionnelle, qui déforme pour mieux donner à voir une vérité complexe des êtres et des choses, comme le « prince hâve », l'un de ses clients, n'est jamais mieux saisi qu'à travers le journal apocryphe de celui qui s'est approprié sa mémoire. Triomphe grinçant du faussaire donc, qui s'immole sur l'autel de la fiction ; triomphe qui est un suicide, au nom du texte[44].

La mélancolie n'est donc pas nécessairement la plus prégnante là où l'on s'y attendrait. *Veuves au maquillage* revendique sans doute le même plaisir et le même frisson du faux-semblant qu'*Un cabinet d'amateur*, mais le suicide programmé de son narrateur apparaît paradoxalement plus joyeux que le récit de Perec, en dépit de sa fin ouvertement ludique. Attestant ostensiblement de l'existence et de l'authenticité des œuvres qu'il reproduit avec des variations systématiques, le tableau éponyme, qui montre en abyme l'entièreté de la collection de son propriétaire, Herman Raffke (collection faite de faux), offre en fait une véritable réflexion sur le processus de réécriture comme matrice de création – et met en scène ainsi de manière métatextuelle la propre pratique de Perec, qui construit le *Cabinet d'amateur* à partir de *La Vie mode d'emploi*. Toutes les copies réalisées par le faussaire sont, à l'image d'une prétendue œuvre future de son peintre Kürz, dissimulée parmi les tableaux peints sur la toile, des « reproductions fictives[a] » : ce ne sont pas des copies d'œuvres existantes, mais des créations originales, quoique dotées de fausses attributions. Ce qui est appelé « copie » dans les œuvres de Perec n'est donc jamais strictement une reproduction à l'identique. De la même manière, les titres de tableaux ne reprennent jamais directement *La Vie mode d'emploi*, mais ré-élaborent des éléments textuels préexistants. Il n'y a donc ni totale autonomie de la création, ni copie conforme : seulement un subtil jeu, à la fois masqué et exhibé, de réécriture. D'aporie aliénante, la falsification est devenue le nom d'une pratique d'écriture ludique et postmoderne, d'une poétique de la citation égarante qui fait du lecteur une dupe pour mieux lui offrir, comme le rappelle la fin du roman, le plaisir du jeu et de la fiction.

Mais la spécularité du tableau, toute célébrée qu'elle soit, est aussi source d'angoisse : pour le critique Nowak qui prétend que le tableau est une « image de la mort de l'art[b] », les variantes ne sont que le symptôme de la mélancolie de l'artiste, de sa tentative vaincue d'avance de déjouer la répétition infinie des modèles par le jeu des variations : « comme si, peignant la propre histoire de ses œuvres à travers l'histoire des œuvres des autres, il avait pu, un instant, faire semblant de troubler "l'ordre établi de l'art", et retrouver l'invention au-delà de

[a] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, [1979], Paris, Seuil, 2001, p. 27.
[b] *Ibid.*

l'énumération, le jaillissement au-delà de la citation, la liberté au-delà de la mémoire[a] ». Œuvre ensevelie à la mort de son propriétaire dans la sépulture de celui-ci et donc occultée, le tableau fonctionne à la fois comme un musée et un tombeau : présentant une forme d'histoire visuelle de l'art à travers la représentation de l'ensemble des œuvres de la collection, elle-même résumé de l'histoire de l'art occidental, il synthétise cette histoire tout en lui assignant un point d'aboutissement, une téléologie qui fait mourir l'art dans la répétition stérile et la nostalgie de temps où la création était encore possible. Or, l'histoire de l'art présentée est fausse, à de multiples points de vue : parce que les tableaux présentés sont faux, parce que leurs copies sont infidèles, parce que l'ensemble des références dans le texte sont des outils au service de la mystification.

À l'angoisse de la mort de l'art, le récit vient donc offrir une réponse ironique, grinçante : le seul moyen de retrouver « l'invention au-delà de l'énumération, le jaillissement au-delà de la citation, la liberté au-delà de la mémoire », c'est de faire de l'énumération une liste fictive fondée sur des jeux de mots intertextuels, de faire de la citation le support d'une poétique de la mystification, de faire de la mémoire du lecteur l'outil même de la tromperie du narrateur (le lecteur est trompé justement parce qu'il croit reconnaître les références). En somme, ce qui vient sauver l'art de la fatalité de la redite, c'est le faux. Aussi peu importe que le seul accès que Nowak puisse avoir au tableau soit celui d'une « photographie médiocre », et quelques esquisses – signes de la perte et du deuil du tableau, de la déploration de l'art mort : l'œuvre est inaccessible. Peu importe, parce qu'ils suffisent à la production de texte et de digressions qui prolongent l'acte de mystification initié par la création de la toile. Mieux, face au vertige de la répétition, la copie devient un moyen de réévaluer l'original : la mystification fonctionne parce que, placé devant des reproductions explicitement présentées comme telles, les spectateurs – et les lecteurs avec eux – supposent immédiatement que s'il y a copie, il y a original. Or l'original est absent, la copie est sans original, puisque la plupart des tableaux sont une pure invention du narrateur : si la mystification est une forme de réponse à l'angoisse de la mort de l'art, c'est parce qu'elle exalte l'art du faux comme art de la création.

Un Cabinet d'amateur hésite ainsi en permanence entre plaisir affiché du ludisme de la tromperie et des citations masquées, et considérations mélancoliques sur les limites de l'autotélisme qui semble marquer la fiction comme la production picturale qu'elle met en scène : le brillant tableau éponyme est voué à la disparition, à la fin de la diégèse, comme son commanditaire. Raffke lui-même ne se suicide pas mais il met en scène, dans le parcours de

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

son prête-nom, d'une part l'angoisse de la stérilité (le tableau qu'il réalise comprend des œuvres inachevées et à venir, dans une réduplication en abyme qui les réduit à des traces d'œuvres plus qu'à des œuvres à proprement parler), et d'autre part la tentation de la mort, puisque Kürz est censé être disparu. Une fois la vengeance accomplie et le jeu fini, le faussaire semble devoir s'effacer derrière les dernières traces du mirage littéraire que constitue le roman. Alors que dans *Le Condottière*, c'était la sortie de la falsification qui conditionnait le retour à l'ordre, la cohérence, la vérité et la liberté, dans *Un cabinet d'amateur*, ce sont bien les pouvoirs de création du faux qui font dévier l'autotélisme de la fiction vers une réflexion sur les moyens et les visées postmodernes de l'invention fictionnelle. Mais si Perec conjure l'angoisse de la répétition par un jeu ludique sur les citations, il n'en reste pas moins qu'il met son tableau éponyme au tombeau et que le texte, comme il l'avoue dans son entretien radiophonique avec Gérard-Julien Salvy, est aussi un moyen de se défaire de *La Vie mode d'emploi*, d'arrêter le texte dans une mise à mort symbolique. Dans l'œuvre de Perec, le « jaillissement » est teinté de mélancolie, et la mort hante l'art ; en revanche, dans celle de Senges, la disparation, assumée, est le prétexte à des variations fictionnelles joyeuses, grinçantes ou humoristiques, qui laissent entrevoir le dépassement de la falsification par la réinvention de soi.

De même, dans *De toutes pièces* de Cécile Portier, le narrateur « curateur » aliéné et isolé (il passe toute la première partie du roman seul face à la collection dont il a la charge, avant de n'entrer en contact – et encore, à peine – qu'avec les gardiens de l'entrepôt où elle est conservée, et avec un chat qui a investi les lieux) tente de s'émanciper d'un rôle qui le broie (la collection est une pure entreprise capitaliste dénuée de tout sens esthétique ou poétique) d'abord en pratiquant la falsification, puis en dilapidant la collection avant de disparaître (« Je vais partir moi aussi, bien sûr. […] Je laisse la porte ouverte[a] » : ainsi s'achève le roman). En ce sens, les faussaires épimodernes semblent davantage se réclamer de Gaspard Winckler (du *Condottière*) que d'Heinrich Kürz/Humber Raffke : à ceci près qu'ils n'ont pas besoin de tuer autrui, mais de s'escamoter, à l'image du « miroir escamoteur » placé par le narrateur de Portier au centre de la collection pour en effacer le spectateur. « Faussaire est mort, vive Gaspard », s'exclamait Winckler, slogan implicitement repris, quoi que plus allègrement, par les faussaires contemporains qui se refusent à n'être que des fantômes. L'abstraction de soi, le refus de la filiation aliénante, le choix assumé de l'option du bâtard est la réponse épimoderne joyeuse à l'angoisse de la spectralisation qui hante les récits postmodernes.

[a] Cécile Portier, *De toutes pièces*, Meudon, Quidam, 2018, p. 174.

C'est notamment le cas dans les fictions qui jouent à remettre en cause la séparation entre les figures d'expert, de peintre et de faussaire, en donnant, significativement, la parole au faussaire, sur le point d'être arrêté ou condamné, par le choix d'une narration en première personne. Ce que nous lisons, c'est ainsi la disculpation ou la confession d'un faussaire qui, au lieu de s'affirmer artiste envers et contre tout, en prétextant de la supériorité du Beau sur le Vrai, par exemple, s'assume faussaire, menteur, tricheur, pour mieux se défendre. La confession est ainsi retournée en apologie de la falsification : le faussaire se veut bâtard, transgresseur, au nom d'une conception ironique de la vérité. Ainsi, Sylvain, le narrateur d'*Excusez les fautes du copiste* de Grégoire Polet est-il un peintre médiocre mais un copiste génial, ce qui explique qu'on fasse appel à ses talents de faussaire ; mais le succès de son entreprise le pousse à renouer avec la création picturale – en vain. Le récit prend le parti inverse de celui du *Condottière* : la copie est d'abord un moyen de faire le deuil d'une épouse aimée, en reproduisant exactement un tableau ancien dans lequel le narrateur projette son image, puis signe le triomphe social d'un faussaire que sa médiocrité artistique rendait mélancolique. La désaliénation ne saurait donc passer par le renoncement à la falsification : au contraire, dans le texte, l'abandon de la copie frauduleuse au profit de l'œuvre originale s'avère profondément destructeur. Dans une nuit d'ivresse frénétique, lassé de toujours copier les autres, ayant l'impression de perdre son identité sur l'autel de son talent de faussaire[45], le narrateur décide de produire ses propres œuvres : il avale de l'acrylique pour la cracher directement sur la toile. Il en résulte un corps marqué, une voix détruite par les composés chimiques : le faussaire s'est intoxiqué à la peinture.

Il finit par faire carrière, devenir peintre reconnu, mais sa production authentique demeure insatisfaisante. Lui qui a toujours été refusé, par les écoles d'art, lors de ses premières tentatives de vente, est adoubé par le marché de l'art à la condition qu'il continue son activité de faussaire – on lui achète ses originaux pour blanchir ses faux : « L'ironie grotesque de la situation me faisait sourire […]. Ce n'était pas ma valeur propre qui tout à coup éclatait au grand jour, c'était le ridicule du monde[a]. » Plus encore que la pratique et le succès du faux, ce qui a des effets dévastateurs pour le narrateur, c'est la fausse réussite de ses œuvres originales, qu'il ne peut imaginer que comme une mascarade de plus. Elles me fatiguaient bien plus que mon travail de copiste, où je trouvais au fond la seule motivation qui me restait[b]. » La pratique du faux a eu des conséquences que le narrateur n'avait sans doute pas pleinement envisagées : en minant les frontières entre œuvre authentique et copie frauduleuse, surtout en nivelant les

[a] Grégoire Polet, *Excusez les fautes du copiste*, [2006], Paris, Gallimard, 2008, p. 162.
[b] *Ibid.*, p. 165.

différences entre la création d'un faux et la production d'une œuvre originale, le faussaire a rendu à ses yeux toute authenticité impossible.

Son seul acte d'originalité artistique tiendra donc dans la destruction d'une œuvre d'Ensor et le remplacement par sa copie, sorte de radicalisation du geste artistique de Duchamp et d'ironisation de la posture de Wilde par le lequel le faussaire s'affirme artiste en raison même de son refus de créer du nouveau. Le faussaire prétend ainsi confesser ses « fautes » mais refuse en fait tout pardon et toute rédemption possible, comme en atteste la pirouette qui conclut son récit : « Voici ma vie. Je l'ai écrite. Vous l'avez lue. Jugez[a] », conclut-il, juste avant un exergue final : « Qui peut me dire si je feins[b] ? », attribué à Giammaria Ortes. Autant dire qu'il s'agit là d'assigner une position impossible à son narrataire : sommé de juger, celui-ci n'a aucun moyen de savoir ce qui ressort de la sincérité, de la feintise ou du mensonge dans la confession du faussaire. Ce dernier assume donc une reconstruction fictive de sa vie, dans le sens où tout contrat de lecture d'ordre biographique qui reposerait sur la promesse d'une fiabilité de la narration s'avère, en dernier recours, escamoté. Le roman contemporain du faussaire s'affranchit des comptes à rendre : l'impératif du titre signale clairement le refus de toute demande de rédemption devant le tribunal qui doit le juger (il écrit à l'intention de son avocat juste avant son procès) ; comme Van Meegeren ou Paolo Ciulla, le faussaire s'affirme faussaire, revendique son activité comme une identité.

Le récit du faussaire comme joyeux récit du bâtard informe également les récits épimodernes qui mettent en scène des faussaires pleinement professionnels : non plus des artistes ou des experts dans un domaine donné, mais des *falsificateurs*. La trilogie des *Falsificateurs*[c] d'Antoine Bello poursuit ainsi la mise en scène contemporaine du faussaire triomphant quoique toujours aussi marginal, mais avec une forme de causticité dangereuse. Le faussaire y adopte en effet les traits des anti-héros canoniques : Sliv, jeune étudiant sans le sou, muni d'un diplôme qui ne lui permet guère d'espérer une carrière brillante, sans amis identifiés, sans relation amoureuse, et n'entretenant que des relations distantes avec sa famille, présente toutes les caractéristiques du protagoniste que le texte peut se permettre d'isoler socialement : il rejoindra ainsi facilement le Comité de Falsification du Réel, une organisation secrète qui fait de lui une sorte d'agent double voué à une existence dissimulée, nécessairement en marge de la vie sociale de ses contemporains, sur laquelle il semble ne pouvoir influer qu'en raison de

[a] *Ibid.*, p. 172.
[b] *Ibid.*, p. 173.
[c] Antoine Bello, *Les Falsificateurs*, [2007], Paris, Gallimard, 2008 ; Antoine Bello, *Les Éclaireurs*, [2009], Paris, Gallimard, 2010 ; Antoine Bello, *Les Producteurs*, Paris, Gallimard, 2015.

son éloignement même. Sliv transforme non plus des objets, mais la réalité même ; sa falsification a des conséquences immédiates, qu'il s'agisse d'accélérer la fin de la guerre froide ou de causer par erreur la formation d'Al Qaida. Un usage heuristique, éthique du faux y est revendiqué ; mais cet usage peut aussi avoir des conséquences dévastatrices.

L'assomption de l'option du bâtard dans le roman épimoderne n'est donc pas toujours intrinsèquement positive : elle peut être également le fruit d'un choix critique qui explique la marginalité caustique, caricaturale, de certains faussaires. *Il cimitero di Praga* s'ouvre ainsi comme une parodie de roman balzacien[a] : par un effet de rapprochement, une description d'un quartier sordide de Paris débouche sur celle d'une rue mal famée, puis d'une habitation pauvre, qui contient le faussaire protagoniste. Saturée de signes de la pauvreté et de la criminalité, la description de la rue, du quartier et de l'habitation valent pour introduction du personnage. Là encore, la marginalité est hyperbolique et exprimée à travers des *topoi* formels et thématiques qui s'articulent à un jeu intertextuel assumé. Simonini est défini par une haine monstrueuse, emphatique (« *odi ergo sum*[b] », déclare-t-il) envers et contre tous, qui achève de le couper radicalement du reste de l'humanité. Lorsqu'il songe à se présenter, l'une des toutes premières questions qui lui vient à l'esprit, après « Qui suis-je ? » et « Qu'aimé-je ? » (qui ne trouve pour toute réponse que « la bonne cuisine ») est « Qui hais-je ? » ; s'ensuit alors, sur plus de dix pages, la longue liste de ses haines, nationalité par nationalité, envers les Jésuites, les femmes, les personnes homosexuelles[c]... Sa misanthropie l'amène à vendre sans scrupules son talent au plus offrant, quelle que soit la cible qu'on lui demande d'atteindre, Jésuites, Francs-Maçons, Juifs, toutes les victimes traditionnelles des théories du complot. Cette haine absolue explique que ce faussaire combine à lui seule les figures du meurtrier et du disparu : à la fin du roman, Simonini, accablé par les multiplies intrigues qu'il a ourdies ou dans lesquelles il est impliqué, tente de se débarrasser de ses ennemis dans un attentat à la bombe à attribuer à des anarchistes. Mais, comme le suggère la toute fin du roman, la bombe se déclenche trop tôt… On pourrait être tenté de dire que, de la même manière qu'Ellis Spender, Simonini est un faussaire bâtard qui échoue, et que son châtiment est le même : nul ne se souvient qu'il est l'auteur des fameux *Protocoles des Sages de Sion* (et pour cause, comme l'indiquent « les inutiles précisions érudites » de l'auteur qui viennent clore le livre, il est le seul personnage de tout le roman à être fictif). Mais l'échec du bâtard est loin d'être total : les *Protocoles* ont la carrière sinistre qu'on leur connaît. En revanche, le roman du bâtard est l'arme, le *pharmakon* d'Eco lui-même : les

[a] Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, p. 7.
[b] *Ibid.*, p. 23.
[c] *Ibid.*, p. 11-23.

Protocoles sont un plagiat, comme Eco a pu le montrer dans divers articles et dans le *Cimitero du Praga* lui-même[a], du *Joseph Balsamo* de Dumas (entre autres sources) : la fiction romanesque, qui en reprend elle aussi les codes, vient ainsi combattre le pouvoir du pamphlet plagiaire.

Au fondement des récits de faussaire gît donc, plus un moins explicite, un travail de deuil, à l'occasion de la découverte d'une perte fondamentale, celle de la capacité de l'œuvre d'art à fonctionner comme relique, celle du lien entre créateur et spectateur ; le deuil ou la recréation de l'original interrogeant alors la valeur conférée à l'œuvre et sa fonction sociale et culturelle. Les récits de faussaires questionnent les liens entre absence de l'original et interrogations sur les concepts d'authenticité, d'originalité et d'attribution : l'absence d'original conduit à réévaluer le statut de la copie et du faux, à repenser une œuvre non plus comme produit d'un créateur dont elle porterait trace du geste, mais comme objet sans origine assignable. En apparence, le faussaire est celui qui brise ce lien, en s'interposant entre le corps du peintre et celui du contemplateur, mais en apparence seulement : au fond, son intervention ne fait qu'entériner une perte préalable. De manière frappante, dans les textes épimodernes, la mélancolie fait un retour marqué, mais sur un mode ironique : le faussaire joueur des années 1970-1990, qui masquait sous un humour noir ses angoisses existentielles, à la manière d'un Freddie Montgomery, redevient suicidaire, ou repenti emprisonné – si on veut bien le croire, parce que rien ne vient garantir sa parole, et certainement pas ses protestations de sincérité. Ce qui caractériserait la fiction à partir des années 2000, alors, ce serait sa nette volonté d'entériner la perte, d'abandonner l'éthique de la déploration et du travail du deuil, mais aussi de se détourner du pur ludisme citationnel, au profit d'une transformation de l'absence de l'original et de l'origine comme moteur de la création fictionnelle. Fonder le processus de création sur l'absence de l'original revient ainsi à affirmer une autonomie spécifique de l'œuvre, qui n'est plus prise dans un système d'influences et de références (et donc d'angoisse de l'influence), mais se pense comme détachée d'une origine précise.

Les chemins suivis par les auteurs épimodernes divergent cependant notablement : si Antoine Bello par exemple postule une heuristique du faux vestige, un usage positif de la fausse relique comme réécriture de l'histoire, et d'une réparation des torts subis, les pouvoirs du faux et du faussaire prennent un caractère nettement plus inquiétant dans les récits de Senges et de Polet. Chez le premier, la falsification est l'une des causes de la mélancolie parce qu'elle met au jour l'hypocrisie de notre rapport contemporain à la notion d'authenticité : quitte à réécrire

[a] *Ibid.*, p. 76.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

des vies entières par fabrication de fausses archives, affirme le narrateur, mieux vaut assumer une éthique de la fraude qui redonne tout son sens à l'adoption de la fiction comme exploration du monde, du corps, et du rapport aux autres, plutôt que de prétendre à l'authenticité par l'achat documents maquillés, qui ne sont que recyclages de fictions précédentes. Chez le second, la perte de l'original est remplacée par sa destruction : à partir du moment où aucune différence ontologique ne saurait justifier la hiérarchie qui existe entre le faux et sa copie, parce que notre réception de l'œuvre ne dépend que d'un jeu onomastique d'étiquetage des tableaux à enjeux commerciaux et de discours attributionnistes, la valorisation des concepts d'auctorialité et d'authenticité ne fait plus sens et la destruction de l'œuvre devient le geste de démystification révolutionnaire d'un faussaire qui prétend dévoiler la vérité de l'art.

Seul peut s'approcher d'une forme vérité, en effet, un art désacralisé, désauctorialisé, débarrassé de l'aura de l'œuvre, au profit d'une relavorisation de la copie assumée comme telle, seul fondement possible d'une réception authentique de l'art : c'est la copie de du tableau de sa femme morte qui génère une émotion sincère chez le narrateur, non la photographie de la disparue[46], et encore moins ses propres toiles, censées exprimer les tréfonds de son désespoir. Si le tableau révèle davantage que la photographie, c'est sans doute parce qu'il est le fait d'un « anonyme suiveur de Wouters » : il est sans attribution, sans auteur, sans origine ; il n'est donc pas une relique, mais une représentation autonome. Décorréler l'œuvre d'une origine, c'est ainsi lui permettre d'exercer sa fonction de révélation, de résurrection de ou représentation (redonner accès à la morte perdue) : l'œuvre acquiert une pertinence du fait de sa décontextualisation absolue. Indépendante, isolée, elle devient le support plastique d'une contemplation qui peut la mobiliser pour produire tous les effets qu'elle veut. S'en dégage une conception vertigineuse de l'art comme accumulation d'œuvres sans origine et indéfiniment reproductibles. Cependant, cette revalorisation de la copie, ce relativisme de la vérité ne vont pas sans inquiétude : la tonalité mortifère du texte de Pierre Senges, le caractère aporétique de la position du lecteur chez Polet, suggèrent que, derrière la réflexion sur les pouvoirs du faux, se dissimule l'épineux problème d'une éthique de la fiction à l'heure où le *linguistic turn* et le relativisme postmoderne semble être dépassés par la revalorisation contemporaine de l'archive et du témoignage comme fondement de poétiques de la véridicité, de la sincérité, et de l'authenticité. Le faux devient ainsi paralysant, nuisible, destructeur ; derrière le jeu ludique la subversion se fait grinçante : elle nous invite à repenser l'entièreté de notre expérience esthétique à l'aune de notre rapport à l'auctorialité : peut-on vraiment penser un art sans auteur, une œuvre sans origine, et partant sans attribution ?

Le faussaire, dans les romans postmodernes et épimodernes, n'est donc pas seulement un hors-la-loi qui se dissimulerait pour échapper à la justice : c'est une sorte de marginal qui cumulerait les exclusions, un être radicalement inadapté à la société dans laquelle il évolue. Sa puissance transgressive, pourtant, tient moins dans cette marginalité hyperbolique que dans ses pouvoirs de remise en cause de vérités établies. Il apparaît donc comme une figure perverse : dans une esthétique postmoderne qui promeut un certain relativisme épistémique et éthique, comme dans la culture contemporaine hanté par l'angoisse de la « post-vérité », c'est une des rares figures de subversion possible, mais cette subversion a un coût. D'un côté, la déconstruction des récits véridictifs en général, et scientifiques en particulier, présente des dangers réels, à commencer par ceux du révisionnisme et du champ libre laissé aux théories du complot, comme en témoignent *Les Protocoles des Sages de Sion* ; de l'autre, la déconstruction radicale de la valeur d'authenticité, menée à son terme, semble dessiner une forme de mort de l'art, au moins tel qu'on le connaît actuellement. Le faussaire est donc bien une figure de contestation, mais dangereuse, ce qui explique la virulence de la condamnation sociale qui a toujours lieu à son égard. C'est aussi une figure profondément *excentrique* : son succès le rend invisible, son échec consacre son pouvoir d'inquiétude et de nuisance. Le faussaire est donc voué à demeurer une figure marginale, mais cette marginalité n'est pas entièrement récupérable dans un renversement positif qui valoriserait la différence, le dissensus et le hors-norme comme pouvoir de remise en question des normes sociales et de jeux de pouvoir internes à la société. La falsification ne peut se lire au seul prisme de l'*empowerment*.

II. Le faussaire : un personnage singulier ?

Si les faussaires historiques sont toujours susceptibles d'être traités comme des personnages romanesques, et si les faussaires fictifs oscillent entre l'appartenance à un type identifiable et l'excentricité exacerbée, il faut se poser la question de la singularité de ces personnages : le faussaire, voué à l'anonymat, l'invisibilité et la marginalité, incarne une forme de contre-modèle et ne cesse d'être pris dans une série de contradictions ou de réversions. Il est à la fois banal, capable de se faire oublier, et exceptionnel, génial ; à la fois singulier en ce qu'il représente un comportement transgressif et dangereux et représentant d'une dissidence ou d'une critique qui le dépasse et le légitime. Là encore, la figure ne se démultiplie pas tant par la variété de ses actualisations (derrière les personnages individuels, les exemplaires ponctuels, on retrouve des traits archétypaux et la construction, inachevée et en filigrane, d'un type

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

littéraire) que par la série de tensions sur laquelle elle est construite : il y a moins une pluralité infinie de faussaires qu'une pluralité inhérente à la figure du faussaire, qui s'élabore dans la série des des actualisations et des incarnations qui sont tour à tour les siennes.

1. Hyperboles, clichés et pastiches : le trop plein et le vide

Dans la fiction postmoderne et contemporaine, les faussaires finissent mal, en général. Dans le roman d'Ackroyd, Chatterton a avalé son poison et est pour jamais figé dans l'instant de sa mort pathétique telle qu'Henry Wallis l'a dépeinte[47] ; Simonini finit déchiqueté par sa propre bombe ; Ellis Spender en fuite est peut-être sur le point d'être arrêté et Sylvain attend sa condamnation ; Ciulla ne sort de l'asile auquel on l'a condamné que pour finir ses jours dans la pauvreté[48]. Certains faussaires se dissolvent sous les identités qu'ils adoptent, les histoires qu'ils inventent, au point de devenir insaisissables : Ermes Marana dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino, bien sûr[49], mais aussi Hermann Raffke, qui fait disparaître son alter ego le peintre Kürz : ne reste vivant à la fin du roman qu'un personnage faiblement caractérisé, fuyant. Pour l'ironique auteur de la « postface » à la *Réfutation majeure* de Pierre Senges, Antonio de Guevara, prétendu auteur de la *Refutatio major* censée être traduite par Senges, n'est qu'un nom de convention qui masque une simple lacune épistémique, « de même qu'il est convenu d'associer sans reprendre son souffle le *Cantique* à Salomon et l'*Apocalypse* à Jean. L'identité de Guevara se fige et triomphe dans cette fixation, mais se réduit à peu de choses : à un nom devenu commun, ce qui revient à subir l'étrange apothéose de l'antonomase (*sic*[a]). » Paradoxale identité du faussaire, qui oscille entre l'anonymat du criminel en cavale et la dépossession du nom propre dans une antonomase qui souligne tout ce que sa reconnaissance sociale signifie d'effacement de son individualité[50]. Quant à Sliv, la « Postface à la 23e édition des *Producteurs* » de « juin 2026 » révèle qu'il s'agit d'un être de papier, la version idéalisée de l'époux de l'activiste Anna-Line Thorman, qui a écrit la trilogie pour diffuser les principes fondamentaux de ses convictions politiques, à commencer par la devise des Chupacs, la civilisation fictive créée par Sliv et Lena : « Vouloir se mettre à la place de l'autre, c'est déjà être à sa place[b] ». Le falsificateur n'est guère qu'un personnage-prétexte. D'autres prennent volontairement la fuite, s'effacent, se taisent : le narrateur de *De toutes pièces*, qui s'en va en laissant la porte ouverte ; Freddie qui conclut son monologue sur trois romans par un laconique

[a] Pierre Senges, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, [2004], Paris, Gallimard, 2007, p. 199. Le « sic » est dans le texte d'origine.
[b] A. Bello, *Les Producteurs*, *op. cit.*, p. 521.

« J'ai écrit[a] » qui laisse la parole à A., la femme-Art qu'il désire mais laisse s'enfuir ; Gaspard Winckler qui « plong[e] » vers un « jour à mettre au monde[b] ». Le faussaire, en somme, quitte la scène : il se réinvente, ou disparaît.

Pourtant, comme pour compenser et compléter cette vocation à la disparition ou à l'effacement, le faussaire apparaît également souvent comme une figure de la surabondance, du trop[51]. Outre le cas du boulimique Simonini, à dessein caricatural dans ses citations détaillées et répétées de recettes de cuisine française, on ne peut que noter la présence d'hyperboles et d'intensifs dans la caractérisation des personnages, ainsi que leur tendance à se grandir eux-mêmes ou à être grandis par ceux qu'ils fascinent – quoique de manière volontiers artificielle ou ironique.

Se rendant à Bristol sur les traces de Chatterton, par exemple, Charles, le protagoniste du roman d'Ackroyd, et son ami Philip acquièrent une brochure qui présente en ces termes l'œuvre du faussaire :

> « […] Ces poèmes, connus sous le titre de *Suite Rowley*, d'après son invention d'un moine médiéval du nom de Thomas Rowley, annoncèrent le mouvement romantique anglais, et quoique quelques années plus tard on découvrît qu'il s'agissait de faux imaginés par Chatterton, ils posèrent les premières pierres de sa renommée éternelle. »
> Charles arracha la brochure des mains de Philip. « Je déteste cette expression de *renommée éternelle* ». Il haussa le ton. « C'est d'un cliché ! » En fait, l'expression le déprimait. « Y a-t-il seulement quelque chose qu'on ne sait pas déjà, là-dedans ? »
> Il tourna rapidement les pages jusqu'à la dernière et lut à voix haute la conclusion de la brochure : « Chatterton savait que le génie original consiste dans la création d'agencements nouveaux et heureux, plutôt que dans la recherche de pensées et d'idées inédites. »
> « C'est vrai. », murmura Philip d'un air sombre.
> « Et ceci », poursuivit Charles, « fut la première pierre de sa renommée éternelle. »
> En grimaçant, il jeta la brochure à la tête de Philip[c].

L'hyperbole, le cliché, est le ressort même de la spectralisation du personnage : Chatterton, personnage inventif, est réduit à une série de poncifs pontifiants. L'exagération dans la caractérisation du faussaire est le corollaire de son effacement comme individu. Comme dans

---

[a] John Banville, *Athena*, [1995], Londres, Picador, 2010, p. 233. "*I have written*."
[b] G. Perec, *Le Condottière*, *op. cit.*, p. 203.
[c] "'[…] *These poems, knows as the 'Rowley Sequence', after his invention of a medieval monk by the name of Thomas Rowley, heralded the Romantic Movement in England and, although in later years they were discovered to be forgeries contrived by Chatterton, they established the foundations of his everlasting fame.' Charles snatched the pamphlet from Philip. 'I hate that phrase,* everlasting fame.' *He raised his voice. 'It's such a cliché.' In fact it depressed him. 'Is there anything new in this?' He turned rapidly to the last page and read out the final sentence of the pamphlet: 'Chatterton knew that original genius consists in forming new and happy combinations, rather than in searching after thoughts and ideas which had never occurred before.' 'True,' murmured Philip gloomily. 'And this,' Charles went on, 'was the foundation of his everlasting fame.' With a grimace he flung the pamphlet at Philip […]."* P. Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 57-58.

le cas de Simonini, l'exagération fonctionne comme un moyen de désamorcer toute identification possible avec le personnage. Aussi le texte d'Ackroyd alterne-t-il entre l'enquête de Charles, qui tente de reconstruire une version authentique (mais, en définitive, fausse) de la vie de Chatterton, et des passages où le poète lui-même prend la parole à la première personne dans un manuscrit inédit – qui s'avère être une fausse autobiographie –, mais où l'identification est réduite par l'évident pastiche de la langue du XVIIIe siècle auquel se livre l'écrivain, qui semble parodier et réécrire à plaisir *Tristram Shandy* ou *Joseph Andrews*, en en faisant sciemment *trop*. Les archaïsmes, les figures d'accumulation, les pléonasmes, les jeux de mots en série, les changements de registre abrupts attirent tous l'attention sur la construction volontairement artificielle du portrait, dans un double but : au niveau intra-diégétique, ne pas laisser de doute au lecteur qu'il s'agit d'un faux qui surjoue le manuscrit ancien (ce qui rend d'autant plus comique, et *in fine* tragique, l'exclamation elle aussi ridiculement hyperbolique de Charles : « "Bien sûr qu'il est authentique. Il est prodigieusement authentique. Incroyablement authentique." Charles se tut un instant. "Il ne t'a pas semblé authentique[a] ?" ») ; au niveau extra-diégétique, souligner le caractère convenu et conventionnel[52] des représentations du faussaire dont nous disposons : nous ne connaissons de Chatterton que la série des incarnations culturelles qui ont été les siennes. Lui-même, d'ailleurs, se présente toujours déjà comme *personnage* : les surnoms qu'il se donne renvoient tous à des figures littéraires plus ou moins anachroniques. « *Tom Goose-quill* » est le protagoniste d'une satire en prose de Chatterton lui-même qui se trouve être, bien sûr, un pauvre écrivain sans succès[53], mais *Goosequill* est aussi le surnom d'un pauvre jeune londonien dans un autre roman d'Ackroyd, *Milton in America*[b] ; « *Tom-All-Alone* » est tiré de *Bleak House* et « *Poor Tom* » évoque le déguisement d'Edgar dans *King Lear* :

> Les faicts suivants sont faicts qui regardent ma seule âme & conscience mais que moi, Thomas Chatterton, connu sous les surnoms de Tom Plume-d'Oie, Tom-Tout-Seul, ou Pauvre Tom, offre icy en lieu et place de tout Testament, Déposition, Legs & autre appareil juridique. Prenez mon Histoire pour ce qu'elle est, quoique nul, à ce que j'en crois, n'en eût pu donner de meilleure : car qui d'autre que moi fut présent le jour de ma naissance ; bien que cela, peut-être, s'avéra l'une des rares instances où ma Mère conçut avec plus de bon sens que je n'en eus jamais[54]. Je naquis dans Pile Street, en avril de l'an de grâce 1752, dans le trou à rats qu'on nomme Bristol, & dans l'espoir sûr et certain d'être vilipendé, violenté & condamné par les pieux & admirables indigènes de cette ville qui, tels les Androcéphales, ont la tête là où l'on attend la queue[c].

---

[a] *"'Of course it's real. It's stupendously real. Incredibly real.' Charles paused. 'Didn't it seem real to you?'" Ibid.*, p. 93.

[b] Peter Ackroyd, *Milton in America*, London, Sinclair-Stevenson, 1996.

[c] "*These are circumstances that concern my conscience only but I, Thomas Chatterton, known as Tom Goose-Quill, Tom-all-Alone, or Poor Tom, do give them here in place of Wills, Depositions, Deeds of Gift and sundry other legal devices. Take then the folowing [sic] Account for what it is, tho' a Better, I believe, could not be given by any other*

Ackroyd ne donne pas la parole à Chatterton, mais met en scène la somme de ses masques : aussi le faux manuscrit autobiographique, la brochure, le faux portrait peint que retrouve Charles et l'ensemble des indices qu'il collecte dans son enquête sont-ils complétés par le récit de la création du tableau d'Henry Wallis qui le représente mort, sous les traits du « Marvellous Boy » qu'exalteront les romantiques : image contre image, exagération contre exagération, pour dire la disparition d'un auteur que sa falsification et sa consécration ont rendu inaccessible. La scène de pose entre Wallis et son modèle pour Chatterton, le poète George Meredith, ne cesse ainsi d'osciller entre reconstruction artificielle et vénération des reliques, entre théâtralité et réalisme, entre conventions et pseudo-transgressions, entre pirouette et franchise : les rôles circulent et se renversent constamment, comme dans un cristal deleuzien. Wallis a retrouvé l'ancienne chambre de Chatterton où il se serait suicidé, et en fait le sanctuaire dans lequel il entend à la fois faire revivre et figer pour l'éternité le poète mort. S'ensuit alors une forme de bal de masques, où Wallis et Meredith incarnent tour à tour sans jamais y parvenir entièrement le jeune homme, tout en devisant sur les rapports entre art et réalité. Ainsi quand Meredith arrive dans l'atelier improvisé :

> Il attendit un moment puis, n'entendant aucun bruit venir de l'intérieur de la pièce, ouvrit doucement la porte ; mais se recula vivement en voyant le corps de Wallis étendu sur un lit, un bras pendant jusqu'au sol. Mais le corps se mit à parler : « Ne t'inquiète pas, George. Je répète ton rôle.
> – Oh, toutes mes excuses. J'ignorais que nous étions au théâtre. Un théâtre privé, j'espère. […] Voici donc l'endroit où le pauvre poète est mort. […] Que dit Shelley, déjà ? *Il se dressa, pâle, et sa solennelle agonie n'avait pas encore quitté ses traits ?* Une vision ridicule, sans doute. » […] Meredith […] regardait avec amusement Wallis jeter des morceaux de papiers à ses pieds. Le peintre s'en aperçut. « Dans le récit que fait Catcott de la mort de Chatterton », poursuivit-il, « il affirme que des fragments de manuscrits en lambeaux furent trouvés près du corps. Je suis ravi de voir que mes faibles efforts de réalisme t'amusent.
> – Dis plutôt qu'il s'agit de vraisemblance.
> – Dis ce que tu veux. C'est la même chose. […] [Wallis ouvre la fenêtre pour faire chuter la température de la pièce.]
> – Est-ce que la scène devient plus vraie, Henry ?
> – Elle le sera quand tu seras étendu mort sur le lit. Là, seulement, ce sera vrai. […]
> – Je peux endurer la mort, dit Meredith à la cantonade. C'est la représentation de la mort que je ne supporte pas.
> – Laisse traîner ton bras droit au sol. Comme ceci. Wallis abaissa son propre bras et laissa ses doigts effleurer les planches de bois. Et serre le poing. Comme si tu tenais quelque chose. Il faut que je puisse voir les mouvements moteurs de ta main. »

Man: for who was present at my Birth but my own self, tho' it may be that this was one of the few Occasions when my Mother had a better conception than my Mother-wit. I was born in Pile Street, in the month of April, in the year of Our Lord 1752, in the shit-hole of Bristol, in the sure and certain Hope of being revil'd, abus'd, contemn'd by the pious and admirable natives of that City who, like the Androcephalogoi, carry their Heads where their Pricks should be." P. Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 81.

> Meredith suivit ces instructions, mais ne resta silencieux qu'un instant. « J'ai l'air de n'étreindre que du vent, Henry. Est-ce une sorte d'allégorie de la vie du poète ? Un symbole, peut-être ? » Mais Wallis dessinait à présent la scène qu'il avait conçue […]. « Je peux rajouter les détails à l'atelier. Je n'ai besoin tout de suite que d'une impression générale.
> – Je vois. Le summum du réalisme, ce serait donc le summum de l'artifice ? […]
> – Je suis si heureux que nous soyons venus ici, dit-il. C'est *la* chambre. C'est le vrai lit. C'est la vraie lumière de Londres. Il n'y a de réalité, George, que dans le visible. […]
> – Ce sera charmant, mais nul besoin de parler de réalité. Tu auras créé un drame en costumes, une scène de tragédie digne de Drury Lane. Ce visible, ce n'est qu'accessoires de théâtre, pure machinerie[a]. »

Shelley, Catcott, les conventions théâtrales, les conventions réalistes, les codes picturaux et les techniques de représentation, les codes allégoriques de figuration de la poésie, les vestiges de la figure historique et les réminiscences du romantisme : tout se mêle dans une reconstitution qui est une mosaïque, un palimpseste de représentations dissonantes. Wallis et Meredith jouent à Chatterton, l'un sincère mais aveuglé, l'autre ironique mais embarrassé par toute possibilité d'identification entre lui et le faussaire ; mais Wallis et Meredith surjouent également leur propre rôle, prennent la pose dans un faux conflit dont ils exagèrent les positions discordantes. Le débat sémantique sur la différence entre réalisme et vraisemblance, la tentation de Wallis de se fabriquer des reliques chattertoniennes *ad hoc* tout comme celle de Meredith de théâtraliser la scène de pose pour désamorcer le lien entre le poète et son représentant moderne, entre le modèle de création poétique et le modèle qui pose pour le peintre, indiquent en fait que toute réalité dans la scène n'est qu'une construction, que toute apparence peut à tout moment se renverser dans une autre. La discussion sur la capacité de la peinture à représenter le réel et faire revivre les morts, faite de provocations et d'axiomes sentencieux, ne peut être vraiment

[a] *"He waited for a moment and then, hearing no noise from within, gently opened the door; but he stepped back quickly when he saw Wallis's body lying on a bed, one arm trailing down upon the floor. But the body spoke: 'Don't be alarmed, George. I'm rehearsing your part.' 'Oh, my apologies. I had no idea this was a theatre. A private one, I trust. […] So this is where the poor poet died. […] How does Shelley put it? Rose pale, his solemn agony had not yet faded from him? Nonsense, no doubt.' […] Meredith […] was watching in amusement as Wallis continued dropping bits of paper around his feet. Wallis caught his glance. 'In Catcott's account of Chatterton's death,' he went on, 'we are told that pieces of torn manuscript were found beside the body. I'm glad that you're amused by my poor attempts at realism.' 'Call it verisimilitude' 'Call it what you will. It's the same thing.' […] 'Is it becoming more real, Henry?' 'When you are lying dead upon the bed. Only then will it be real.' […] 'I can endure death,' he said into the air. 'It is the representation of death I cannot bear.' 'Let your right arm trail upon the floor. Thus.' Wallis put his own arm down and his fingers brushed against the wooden boards. 'And clench it. Clench it as if you were holding something. I must see the motor movements in your hand.' Meredith followed these instructions, but he was silent only for a moment. 'I seem to be clutching thin air, Henry. Is that some emblem of the poet's life? Some symbol, perhaps?' But Wallis was now drawing the scene he had devised […]. 'I can add the details in the studio. I just need the general effect now.' 'I see. So the greatest realism is also the greatest fakery?' […] 'I am so pleased we came here,' he said. 'This is the room. This is the actual bed. This is the London light. There is no reality, George, except in visible things.' […] 'It will be lovely, but there is no need to talk of reality. You will have created a costume drama, a tragic scene worthy of Drury Lane. These visible things are stage props, mere machinery.'" Ibid.*, p. 136-140.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

prise au sérieux : elle témoigne surtout du trouble des deux acteurs, pris dans un réseau de représentations artificielles mais néanmoins pourvues de significations culturelles et esthétiques. Plus on mentionne Chatterton, plus on le réduit à une série de signes convenus, de représentations attendues, plus il s'absente.

La déperdition de soi par grandissement, exagération et accumulation de clichés peut également être le fait même du faussaire. Ellis, par exemple, apparaît, dès les premières lignes d'*A Talented Man*, comme « embarrassé par l'intensité de son mélodrame intérieur[a] ». Ne s'envisageant que sous la forme de « son propre reflet, déformé[b] », il cherche constamment, pendant tout le roman, à correspondre à la haute image qu'il se fait de lui-même : « Ellis ne cherchait pas à devenir quelqu'un d'autre : il voulait être uniquement la version de lui-même qu'il était forcé de constamment renier[c]. » Si Ellis se laisse finalement si facilement posséder par Stoker, c'est parce qu'il se reconstruit perpétuellement une identité romanesque qui est en fait un composite d'archétypes littéraires. Ainsi le faussaire triomphant, ayant réussi à vendre la première partie de son faux à un libraire spécialisé dans les livres rares (du nom de Ralph Chatterton, évidemment), manifeste sa joie par une suite de clichés tous plus emphatiques les uns que les autres, comme si le réenchantement de son quotidien banal et désespérant ne pouvait se faire qu'à travers des images convenues, qui ne lui appartiennent pas en propre :

> Dans le train du retour Ellis demeura assis, trouvant une certaine satisfaction à regarder les verts et les brun mélasse de la campagne laisser place à la fuligineuse périphérie rouge brique de Londres. D'habitude, une telle régularité, si ennuyeuse – les terrasses en série avec leurs étendoirs en série, l'intimité sordide de vies ordinaires vulgairement exposées au regard – le glaçaient. Pas aujourd'hui ! Comme tout était plaisant, chaque nouvelle vue sonnant comme une note glorieuse à l'intérieur d'une merveilleuse composition chorale. Une bucolique pastorale anglaise, toute traditionnelle, qu'il était le seul à entendre. […] Le soleil l'agaçait de ses éclats reflétés par un millier de fenêtres au verre poli, tout comme, il le savait, il étincellerait sur les flots des mers chaudes et inconnues qui allaient bientôt déferler sur lui[d].

---

[a] "*embarrassed by the intensity of his private melodrama*", H. McKervey, *A Talented Man*, *op. cit.*, p. 3.
[b] *"His own distorted reflection*", *Ibid.*, p. 2.
[c] *"Ellis wasn't looking to become someone else: he wanted only to be the version of himself that he was forced continually to deny." Ibid.*, p. 89.
[d] "*On the train home Ellis sat back, content to watch the greens and treacle browns of the countryside give way to London's red-brick sooty outreaches. Usually such bland constancy – the repeated terraces with their repeated washing lines, the stained intimacies of ordinary lives on vulgar display – hollowed him out. Not today! How pleasant it was, each new sight a glorious note in a wonderful choral composition. A traditional bucolic English pastoral that only he could hear. […] The sun winked at him from a thousand polished windowpanes, just as he knew it would sparkle on the waves of the warm and unfamiliar seas that would soon be rolling towards him." Ibid.*, p. 182.

L'ironie de l'exagération met à la fois en valeur le narcissisme et le snobisme du personnage, tout en suggérant qu'au fond, Ellis n'a pas besoin du spectacle de la pauvreté ou des inégalités sociales pour être « *hollowed out* », vide, creux.

Que l'exagération et les conventions littéraires soient le masque, donc aussi le signe visible, d'un manque fondamental du faussaire, c'est aussi ce qu'indique le « Prologue » d'*Excusez les fautes du copiste* :

> Je suis un drôle de cas. Quand je regarde ma vie, à présent, j'ai l'impression de voir une démonstration, une explication tout évidente de ce que je suis devenu. Parce que j'ai toujours tout raté, avec une régularité exemplaire. Un homme parfaitement chanceux, un homme qui réussit tout ce qu'il entreprend, ne s'étonne pas d'arriver au but naturel de son destin. Et je crois qu'un parfait raté, un homme qui manque systématiquement tous les virages de sa vie, ne s'étonne pas plus de l'exactitude de sa trajectoire. Parfois je me dis qu'il est téméraire de distinguer le parfaitement raté du parfaitement réussi. Il y a quelque chose de parfait dans les deux, une même force obscure qui les pousse et les fait fatalement sortir de l'ordinaire, et les deux destins, peut-être, se confondent.
> Mais soyons simples : je suis un raté. C'est l'opinion de tous. C'est la mienne aussi. Même si ça ne change rien.
> Une dernière chose, avant de commencer. Ce n'est pas seulement parce que j'ai perdu la voix, depuis quelque temps déjà, mais c'est aussi par désir personnel que j'ai demandé de faire tout ceci par écrit. Le silence et la solitude m'étaient indispensables. Et je veux m'excuser dès le commencement pour la médiocrité de mon style : je ne suis pas un écrivain, et je rédige avec cette simple langue que j'ai parlée tous les jours de ma vie, sans jamais apprendre à faire un livre[a].

Comme Ellis, et quoiqu'avec une ironie certaine, le faussaire prétend à un destin, celui d'être l'incarnation par excellence de la médiocrité, et joue pleinement du paradoxe qu'il y a à exceller à tout rater. Le lexique familier et volontairement pauvre, qui contraste avec le recours sarcastique au vocabulaire de la tragédie, les expressions convenues (« je suis un drôle de cas »), servent de contrepoint ironique au polyptote sur la perfection qui sature l'extrait. C'est une première manière de jouer du cliché et de l'hyperbole pour souligner le manque du personnage, tout comme l'allusion au destin est une manière moqueuse de prétendre à une forme de déresponsabilisation, tout en provoquant le lecteur pour mieux s'assurer de sa complicité et de son intérêt. Mais, surtout, la protestation d'humilité et de sincérité prend immédiatement la forme d'un pastiche : le faussaire sans voix adopte, pour confesser ses transgressions, celle d'une autre, typique des protestations ou avertissements des romans biographiques du XVIIIe siècle, et qu'on retrouve dans le célèbre préambule de la *Vie de Marianne* :

> Ce qui est de vrai, c'est que si c'était une histoire simplement imaginée, il y a toute apparence qu'elle n'aurait pas la forme qu'elle a. Marianne n'y ferait ni de si longues

[a] G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 13-14.

> ni de si fréquentes réflexions : il y aurait plus de faits, et moins de morale ; en un mot, on se serait conformé au goût général d'à présent, qui, dans un livre de ce genre, n'est pas favorable aux choses un peu réfléchies et raisonnées. […] Elle écrivait à une amie, qui, apparemment, aimait à penser : et d'ailleurs Marianne était retirée du monde, situation qui rend l'esprit sérieux et philosophe. […] Voilà tout ce que j'avais à dire : ce petit préambule m'a paru nécessaire ; et je l'ai fait du mieux que j'ai pu ; car je ne suis point auteur, et jamais on n'imprimera de moi que cette vingtaine de lignes-ci. Passons maintenant à l'histoire. C'est une femme qui raconte sa vie ; nous ne savons qui elle était. C'est la Vie de Marianne ; c'est ainsi qu'elle se nomme elle-même au commencement de son histoire ; elle prend ensuite le titre de comtesse ; elle parle à une de ses amies dont le nom est en blanc, et puis c'est tout[a].

Sylvain lui aussi est retiré du monde (quoique non de son plein gré), ce qui lui donne « l'esprit philosophe », à défaut du sérieux ; de sa vie aussi, telle qu'il la présente, on pourrait dire qu'il s'agit de la Vie de Sylvain, « et puis c'est tout » (Marianne est un prénom générique, le prénom d'une femme sans identité, comme le faussaire prétend à l'insignifiance) ; lui aussi s'adresse à une deuxième personne qui reste anonyme pour faire « de longues et fréquentes réflexions », et surtout, lui aussi prétend livrer le récit de sa vie brute, sans artifice, et attester de sa sincérité et de sa spontanéité par ses maladresses d'écriture. En somme, au moment où Sylvain prétend avouer, se montrer sans fard, il adopte toutes les conventions des romans biographiques du siècle de Marivaux, pastiche un récit qui se dénonçait lui-même comme fiction dès ses premières lignes par le *topos* du manuscrit trouvé. Convention sur convention, masque sur masque : la protestation de médiocrité du faussaire est une posture de plus, à la fois hyperbolique et surcodée, qui, là encore, vient masquer en l'exhibant, pour l'exhiber, un double manque : manque de reconnaissance artistique ou de foi dans l'art, fuite de l'identité d'un personnage qui se cache. De même que l'art du faussaire est reprise du travail des autres, de même le portrait du faussaire est réécriture, de même l'identité du faussaire est palimpsestuelle : l'accumulation de qualifications, de réminiscences intertextuelles, d'exagérations est le signe même que la couche première du parchemin d'origine est effacée, ou occultée.

Palimpsestuelle et parsemée de pastiches est également la thèse que, dans *Un cabinet d'amateur*, Lester Nowak consacre à Heinrich Kürz sous le titre *Heinrich Kürz, An American Artist, 1884-1914*. On ne sait que fort peu de choses sur la vie de Kürz (et pour cause, puisqu'il n'existe pas) ; aussi l'essentiel de la thèse de Nowak, consiste, contrairement à ce que semble indiquer le titre, non dans un travail biographique, mais dans un catalogue raisonné où les notices viennent proposer des commentaires des tableaux et des indications éparses sur la vie du peintre. Ainsi, à propos du *Cabinet d'amateur*, Nowak note-t-il qu'il s'agit

[a] Pierre de Marivaux, *La Vie de Marianne*, Paris, Librairie générale française, 2007, p. 55-58.

> d'un processus d'incorporation, d'accaparement : en même temps projection vers l'Autre, et Vol, au sens prométhéen du terme. Sans doute ce cheminement plus psychologique qu'esthétique est-il suffisamment conscient de ses limites pour pouvoir, à l'occasion, se tourner en dérision et se dénoncer lui-même comme illusion, comme simple exacerbation d'un regard ne produisant que des « trompe-l'œil », mais il convient surtout d'y voir l'aboutissement logique de la machinerie purement mentale qui définit précisément le travail du peintre : entre le *Anch'io son' pittore* du Corrège et le *J'apprends à regarder* de Poussin, se tracent les frontières fragiles qui constituent le champ étroit de toute création, et dont le développement ultime ne peut être que le Silence, ce silence volontaire et autodestructeur que Kürz s'est imposé après avoir achevé cette œuvre[a].

La longueur de la phrase, les tournures emphatiques employées (et notamment la majuscule à Silence), le ton sentencieux indiquent ironiquement la supercherie : le Silence de Kürz s'explique simplement par l'achèvement de son travail ; une fois le tableau achevé, la falsification est complète et le faux peintre n'a plus lieu d'exister. Là encore, l'exagération et l'emphase sont le signe du vide. Quant au reste des extraits du catalogue, c'est un prétexte pour Perec à se livrer à une série de pastiches : faux inventaire du XVIIe siècle (avec, comme chez Ackroyd, orthographe ancienne et tournures archaïsantes[b]), fausse épigramme en vers de Bachaumont[c], mais, en revanche, authentique citation du tome IV des *Vies* de Vasari sur Giorgione[d]. Là encore, le montage textuel, d'autant plus déroutant qu'il mêle citations et pastiche, au-delà de sa fonction première (accréditer l'existence des tableaux en leur assignant une provenance attestée par des sources extérieures), permet de signaler que Kürz n'est, au fond, qu'un être de papier ; l'imitation d'autres discours vient remplir le vide du prête-nom.

2. Invraisemblances, mythifications : dépersonnalisations du faussaire ; banalité du personnage

Mais le jeu de l'hyperbole, du cliché et du pastiche pour souligner en creux soit la crise identitaire vécue par le faussaire, soit l'inauthenticité foncière du personnage (qu'il soit inventé de toutes pièces ou si hypocrite qu'il voudrait n'être que la somme de ses masques) n'est pas le seul moyen de faire en sorte que le portrait du faussaire mime et rejoue l'activité même du personnage, cet effacement de soi pour incarner l'autre, l'exhibition aux yeux de tous de sa propre disparition. L'exceptionnalité peut porter non plus sur la caractérisation de la psyché ou

[a] G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 60-61.
[b] *Ibid.*, p. 62-63.
[c] *Ibid.*, p. 64.
[d] *Ibid.*, p. 65.

du point de vue du personnage, mais sur ses actions : le faussaire est alors montré comme un être vivant les aventures les plus extraordinaires. Là encore, le revers de la médaille est une forme de dépersonnalisation du personnage : plus il cumule les exploits, moins il est crédible et moins on est susceptible de s'y identifier ; moins il est un individu, fût-il de papier et non de chair, et plus il tend, au mieux, au mythe, au pire, au stéréotype, à l'image de la paradoxale expression « faussaire de génie », à la fois proclamation de l'exceptionnalité de la personne désignée et tournure clichée et usée[55]. C'était déjà le paradoxe que notait Groom à propos du Chatterton historique : « La vie de Chatterton fut sur-authentique : c'était un garçon de province, un autodidacte, un végétarien, l'un des premiers mangeurs d'opium, un libertin, radical sur le plan politique, athée, et un homme qui mourut tragiquement jeune. (Une telle vie fut, en fait, si "authentique" qu'elle en devint peu crédible – moins crédible du moins que ses fictions[a].) » ; paradoxe au cœur de la fascination exercée par le poète[56].

On note ainsi une sorte de surenchère permanente dans l'habileté et l'inscription du faussaire dans l'histoire : Bello rend ses personnages responsables d'Al-Qaïda puis de l'élection d'Obama ; Simonini est présent pour l'expédition des Mille, l'affaire Dreyfus et les *Protocoles des Sages de Sion* ; Chatterton – du moins c'est ce que croit Charles – n'a pas seulement écrit les faux Rowley, mais est à l'origine de toute la littérature anglaise de son temps jusqu'à Blake ; Ciulla a contribué à sauver Catane de la crise économique qui la menaçait. Ces figures, singulières par leurs *res gestae*, courent ainsi le risque de perdre en individualité pour tendre au romanesque exacerbé, se confondre avec des héros archétypaux de récits d'aventure : Simonini, bien sûr, rêve à Joseph Balsamo ; Ciulla, devenu vedette (« *divo* ») grâce à son procès, prend les traits du héros de la vérité : « Racontée dans le théâtre amplifié du procès, son existence semble être rachetée de l'anonymat, des injustices souffertes, de sa différence méprisée, et acquérir une signification générale, exprimer un sens idéal : faire triompher la vérité, et, avec elle, sa grandeur artistique[b] ». Sliv, quant à lui, dès le tout début de ses tribulations, avant même d'être recruté par le CFR par l'intermédiaire de Gunnar Eriksson, envisage sa vie comme un roman, et notamment comment un roman noir, avec son scénario et ses personnages typiques :

> Avec le recul, le manège de Gunnar m'apparaissait distinctement. Il avait obéi à un scénario bien préparé, dont je distinguais, maintenant qu'il était trop tard, maintenant que cela ne servait plus à rien, les rouages successifs. J'avais été berné par plus fort que moi. C'était une pensée à la fois excitante (ces gens étaient de vrais

[a] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 13.

[b] "*Raccontata nel teatro amplificato del processo, la sua esistenza sembra riscattarsi dell'anonimato, dalle ingiustizie patite, dalla sua diversità disprezzata, assumere un senso complessivo, esprimere un significato ideale: far trionfare la verità, e, insieme ad essa, la sua grandezza d'artista […]*." M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 169.

> professionnels) et un peu effrayante (dans un certain contexte, le mot « professionnel » peut prendre des connotations inquiétantes[a]).

C'est que, comme le souligne Gunnar Eriksson qui entreprend de former Sliv, plus un personnage est construit autour de quelques traits archétypaux rapidement esquissés, moins il est crédible, et plus il est romanesque, donc séduisant et convaincant. Ainsi de l'un des personnages d'un scénario de falsification de Lena : « Prenez un type comme Agamemnon Gregorios : quel patronyme d'abord ! De l'étoffe dont on fait les héros ! Avec son parcours d'édile écartelé entre la culture grecque et l'odeur de la bidoche fraîche, je vous fiche mon billet qu'il ressurgira d'ici peu sous la plume d'un vos de collègues[b]. » Le faussaire devient ainsi un personnage archétypal, générique, dépendant d'une formule avec laquelle on peut jouer et dont on assume le caractère convenu ou attendu. C'est d'ailleurs toute la justification de la reconversion de Giacomo Maran (difficile de ne pas voir dans son nom une allusion à Calvino) de faussaire à expert d'art dans *Il Modigliani perduto* : « Qui mieux qu'un faussaire est capable de reconnaître le travail d'un autre faussaire[c] ? » Comme si les faussaires se ressemblaient tous et étaient interchangeables entre eux. En cela, il se rapproche des auteurs qui ne sont que des nom-étiquettes, des attributions en attente d'incarnation : on peut « parler de la *Réfutation* de Guevara comme on parle du *Requiem* de Mozart ou de l'*Adagio* d'Albinoni et même, ça arrive, de la *Sonate à Kreutzer* » dans « le jeu des attributions : qui sont des variations plaisantes comme des friandises (ou comme l'hésitation au-dessus des friandises) », et « si l'on décide que Guevara est un nom aussi creux pour l'instant et énigmatique que celui du Pseudo-Denys l'Aréopagite, on peut aussitôt s'offrir le plaisir de puiser dans la liste des auteurs suspects[d] ». Noms creux et noms attendus : l'identité de l'auteur supposé (comme celle du faussaire) se présente comme un jeu de variations sur les mêmes thèmes, les mêmes codes, les mêmes épisodes, si bien que le pseudo-auteur de la postface de *La Réfutation majeure* peut conclure :

> Le nom de l'auteur importe peu, le jeu des attributions est plus amusant qu'une autorité irréfutable, surtout si l'hésitation y prend part, sous une forme moins triste qu'à l'ordinaire – au point que l'attribution, un travail réservé d'habitude aux archivistes (ceux du *Künster Lexikon*), devient un genre concurrent du roman de chevalerie. Dans les travaux d'érudition, qui cherchent à décerner à tel peintre telle *Madonne aux écrevisses*, puisque les êtres assument leur légende et puisque les rumeurs sont prises très au sérieux, s'accomplit le miracle de la transformation de l'auteur en personnage[e].

---

[a] A. Bello, *Les Falsificateurs*, *op. cit.*, p. 73.
[b] *Ibid.*, p. 67.
[c] S. Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 37. *"Chi meglio di un falsario è un grado di riconoscere il lavoro di un altro falsario?"*
[d] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 222., pour les trois citations.
[e] *Ibid.*, p. 227.

De la même manière, le faussaire peut devenir personnage mythique, beaucoup plus figure qu'individu[57], au plus haut point improbable. C'est le cas, exemplairement, du bien nommé Ermes Marana, qui emprunte au dieu des voleurs et des interprètes, semble-t-il, ses capacités d'ubiquité, de mystère et de dissimulation, et dont l'identité toujours plus fuyante finit par se résumer à des périphrases qui soulignent ironiquement toute l'invraisemblance hyperbolique du personnage : il est l'« Agent de la Mystification[a] », le serpent biblique qui rend impossible toute lecture innocente : « Ermes Marana t'apparaît comme un serpent qui glisse ses maléfices dans le paradis de la lecture[b]… » Italo Calvino reprend ici ironiquement l'association traditionnelle du faussaire au diable : le « traducteur infidèle », est, comme dans le dicton italien, un traître parce que, loin d'offrir une lecture unitaire et rassurante des œuvres et de la littérature dans son ensemble, il n'a à proposer que des romans en suspens, des fragments de récits qui contraignent le lecteur exaspéré à la frustration de la lecture incomplète (« voici un roman-piège conçu par le traducteur infidèle fait de débuts de romans qui restent en suspens[c]… »). Le faussaire ainsi n'est pas seulement l'homme du vide : il est l'homme de la lacune, le responsable des zones d'ombres et des ambiguïtés de la narration, des chausse-trappes du récit.

Aux faussaires exceptionnels par leur action, leur pouvoir, répondent les faussaires exceptionnels par leur insignifiance : « Mais il est hors de question que je m'épanche ici. Que je m'étale. Il est exclu que je sorte de l'oubli qui me sied. Je suis homme de l'ombre, mon sourire est fade et n'engage à rien, c'est pourquoi l'on me fait confiance[d] », s'exclame le curateur-faussaire de *De toutes pièces*, de Cécile Portier. À l'opposé du grandissement hyperbolique ou mythique et déshumanisant, on retrouve la revendication d'une banalité extrême, non moins improbable, et non moins exagérée, chez les faussaires qui entendent disparaître derrière leur travail. C'est bien sûr le cas de Sylvain, le raté si parfait qu'il en devient exceptionnel ; c'est aussi le cas du narrateur des *Veuves au maquillage*, qui prétend se réduire à une seule fonction, pas même celle d'écrivain, mais de « greffier[e] », dont l'ambition tient tout entière dans « un vague espoir : retirer son corps de ce monde, comme sa mise d'un jeu pipé ou

---

[a] "*Agente della Mistificazione*". Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, [1979], Milano, Mondadori, 2016, p. 129.
[b] "*Ermes Marana t'appare come un serpente che insinua i suoi malefizi nel paradiso della lettura…*" *Ibid.*, p. 123.
[c] "*ecco un romanzo-trappola congegnato dall'infido traduttore con inizi di romanzo che restano in sospeso…*" *Ibid.*
[d] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 52.
[e] Voir par exemple P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 188.

son coq d'un combat dont les ergots n'ont pas la taille réglementaire[a] », et qui devient le protagoniste d'une opération inédite, fantastique : la soustraction de soi par goût de la fiction et abondance des histoires racontées. Il rejoint en cela la vraie-fausse modestie du faux-monnayeur de « Façons, contrefaçons », un texte non publié de Senges, qui les résume tous :

> Ils s'étonnent de me voir encore plus pauvre, un degré en dessous de leur pauvreté ; ils m'imaginaient puissant, propriétaire de satin et de soie, mes fenêtres ouvertes sur des jardins suspendus, un patio, des arabesques au mur et la transparence d'une véranda, ils s'attendaient à un escroc amateur d'arts, et voulaient voir mon salon illuminé par les couleurs roses et bleu pâle de Tiepolo. […] Eh bien, vous le voyez, je ne donne pas dans la surabondance, je suis du genre démuni : je suis convaincu depuis toujours que la valeur est proportionnelle à la rareté : du coup, je me montre parcimonieux. Vous pouvez voir en moi un radin comme les autres, à peine plus brillant, et vous avez raison : j'ai appris à me servir toujours deux fois d'une allumette – vous êtes déçu ? je le vois bien, vous espériez un homme prodigieux, et vous voilà avec un bavard pingre, ce qu'il y a de pire, comme alternance de trop et de trop peu.

« Comme une alternance de trop et de trop peu » : telle est, sans doute, l'une des caractérisations les plus efficaces possibles du faussaire comme personnage.

3. L'authenticité du masque

Face au risque soit de la disparition par effacement, soit de la dilution par hyperboles et clichés, le faussaire peut se réclamer d'une forme d'excentricité et d'originalité, pour tenter de préserver ou de refonder une identité dont l'unité et la singularité sont menacées. C'est toute la question de la paradoxale *authenticité* du faussaire qui se joue alors.

C'est ici que ce que fait le faussaire (créer un faux, un objet qui remet en cause la définition même de l'authenticité comme qualité intrinsèque) et ce qu'il est se rejoignent : comme son faux, le faussaire est voué à la série des paradoxes, si bien que son identité ne peut être que morcelée, que son portrait, et *a fortiori* son autoportrait, ne peuvent qu'être incomplets et provisoires. D'où la tentation du masque, de la dissimulation de soi derrière la somme de ses masques, de la réduction de soi à la somme de ses masques : chez Freddie, par exemple, qui cache son identité (seul le nom *Morrow* apparaît dans *Athena*, c'est au lecteur de reconnaître le personnage sous le pseudonyme, à travers des indices dissimulés avec plus ou moins d'hypocrisie[58]), et ment sans cesse, sans – paradoxalement – jamais s'en cacher[59]. Il ne cesse de commenter les travers de son discours, disséquant tout ce que celui-ci peut avoir d'artificiel,

[a] *Ibid.*, p. 84.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

déréalisant les événements, les souvenirs et les pensées évoquées : ses incertitudes sur sa capacité à (vouloir) comprendre les faits[60] ; l'arbitraire de toute tentative d'interprétation générale de ces faits[61] ; l'arbitraire de toute tentative de mise en récit de ces faits[62] ; et l'arbitraire de la mémoire de ces faits[63] sont mis en scène dès les premières pages du récit. Incapable de nouer de relation authentique, ou de se connaître lui-même, Freddie est un Narcisse en miettes, tenant désespérément de combler par un discours hypertrophié l'abîme sous le masque de l'hypocrite :

> Même si j'avais senti la toile d'araignée des mauvais augures m'effleurer le visage, j'y aurais été irrésistiblement attiré par la force qui relie entre eux la série des événements minuscules qui commencèrent à l'instant de ma naissance, sinon avant, et qui me feraient traverser, avec si peu de ménagement que ce soit, l'affrontement d'aujourd'hui, de la même manière qu'ils me propulseront ensuite vers d'autres, plus ou moins fatidiques que celui-ci, jusqu'à ce qu'enfin je parvienne au dernier d'entre eux et que je disparaisse à jamais dans *le miroir soudain brisé de mon propre moi*. C'est ce que j'appelle ma vie. C'est ce que je m'imagine mener, quand depuis toujours c'est moi qu'on mène, tel le bétail à l'abattoir[a].

Tout est masque dans le discours de Freddie, jusqu'au jeu de l'intertextualité : contrairement aux apparences, "*the suddenly shattered mirror of my self*", en italiques dans le texte original, n'est *a priori* pas une citation, alors que "*like an ox to the shambles*", en romains, est emprunté au *De Profundis* de Wilde[b]. La fausse citation, exhibée, masque le vol véritable – et donc vient jeter la suspicion sur toute tentation d'un parallèle trop sérieux que l'on pourrait dresser entre la situation de Wilde emprisonné et de Freddie sorti de prison. Car Freddie n'est pas dupe de l'artifice qu'il y a à relire sa vie sous l'angle de la tragédie : ni l'interprétation des événements en termes de fatalité ou de destin (*fateful*) ni l'acceptation de leur contingence absolue ne le satisfont, et sa lecture de l'intrigue d'*Athena* (*the plot*, comme il le dit) hésite constamment entre les deux. Incapable de céder à la tentation de réécrire sa vie à l'intérieur d'un récit réparateur et cohérent (et, en ceci, quand d'autres s'épanouissent à écrire le roman de leur bâtardise, certains faussaires du corpus seraient des bâtards sans romans, ou avec seulement des esquisses, des fragments de romans, à l'image des incipits sans cesse interrompus d'un Ermes Marana), incapable également d'affronter le vide sous le masque, le faussaire semble

---

[a] *"Even if I had felt a spider's web of foreboding brush against my face I would have been drawn irresistibly through it by the force of that linked series of tiny events that began the instant I was born, if not before, and that would bundle me however unceremoniously through today's confrontation, just as it will propel me on to others more or less fateful than that one until at last I arrive at the last of all and disappear forever into* the suddenly shattered mirror of my self. *It is what I call my life. It is what I imagine I lead, when all the time it is leading me, like an ox to the shambles."* J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 10.

[b] "*Blindly I staggered, as an ox to the shambles.*" (« Je chancelais aveuglément, comme un bœuf qu'on mène à l'abattoir. ») Oscar Wilde, *Selected Essays and Poems*, London, Penguin Books, 1954, p. 105.

devoir multiplier les rôles et les récits, n'être lui-même que dans le mouvement perpétuel de la construction et de la déconstruction d'une identité plurielle et fracturée.

C'est le cas de Freddie, mais aussi du greffier de Pierre Senges, qui fait de son démembrement une matière à fiction dont le caractère fantastique force à mettre en suspend toute volonté de la lire sous l'angle de la sincérité d'une confession ; ou de Sylvain qui exhibe une sincérité de façade pour mieux refuser à son lecteur toute capacité à évaluer l'authenticité de sa démarche comme de son récit, et dont le geste artistique ultime consiste à falsifier pour le détruire l'original un tableau intitulé *Le Ballet de masques* – dans une mise en abyme qui vaut comme manifeste esthétique et métatextuel : si authenticité il y a, elle n'est pas à chercher dans la préservation ou la découverte d'un original toujours absent (puisque le tableau est fictif, et que l'original, dans la diégèse, est détruit), mais dans la multiplication des copies, des masques, à la fois comme provocation artistique et comme seul geste de création doté – du moins à en croire le faussaire – de sens. Le faussaire n'est pas pleinement peintre quand il crache son acrylique et sa rancœur à même la toile, jouant de la vulnérabilité de son propre corps dans ce qui pourrait relever d'une forme radicale d'authenticité artistique au sens de N. Heinich, mais quand il assume et son goût des masques et son goût de l'absence sous le masque. Quant à Simonini, qui tient un journal singulier, car à deux voix, les deux personnalités de son moi schizophrénique prenant tour à tour la plume, et échangeant parfois entre elles pour se raconter les derniers événements vécus dans le corps qu'elles partagent[64], voici comment F. Fischetti résume, à grands traits, sa personnalité : il est

> sexuellement réprimé, chaste, voué au contrôle de soi, narcissiquement autocentré, terrorisé par l'idée lubrique d'un contact charnel avec l'autre sexe, "*stirpe del demonio*" [engeance démoniaque], au point de sombrer directement dans un état d'amnésie totale après en avoir finalement fait l'expérience. Inhibé en permanence par des exigences punitives auto-infligées, et empêché d'exprimer ses contradictions déchirantes, sinon en dissipant sa douloureuse pulsion de mort dans un spectral théâtre baroque de masques et de travestissements, pour se rendre ainsi plus supportable l'insoutenable poids de la vérité, l'unique plaisir qu'il semble se permettre, hérité de ses mauvais maîtres, est celui de la bonne chère arrosée d'allègres libations : "*Che altro desiderare*[a]*?*" [Que désirer de plus ?].

Il est évidemment ironique que Simonini soit en même temps un personnage obsédé par la mission qu'il se donne de *démasquer* les autres, les objets de ses haines qui sont tous envisagés comme des imposteurs en puissance. Ainsi, les Juifs, dans son délire antisémite, « se sont masqués en adoptant des noms de villes ou de lieux, comme Ravenna, Modena, Picard,

[a] Francesca Fistetti, « Storia e invenzione ne "Il cimitero di Praga" di Umberto Eco », *Studi Novecenteschi*, consulté le 7 juillet 2021, http://www.jstor.org/stable/26551410, 2014, vol. 41, nº 88, p. 416.

Flamand » ; « il faut faire attention également aux noms propres qui masquent parfois des noms juifs, Maurice vient de Moïse, Isidore d'Isaac, Édouard d'Aaron, Jacques de Jacob et Alphonse d'Adam[a]… ». Surtout, il est recruté précisément pour « démasquer », en fabriquant un « bordereau », parce qu'il est censé être un « artiste[b] » en la matière, un faux traître juif à la solde de la Prusse (on aura reconnu l'affaire Dreyfus). Cette obsession est un héritage direct de son grand-père, qui s'enorgueillit d'avoir, le premier, félicité l'abbé Barruel d'avoir « démasqué ces sectes infâmes[c] », francs-maçons et Illuminés de Bavière, qu'il accuse d'avoir ourdi le complot visant à déclencher la Révolution française, mais à qui il reproche d'avoir, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, oublié le rôle des Juifs...

Si ironie il y a dans cette obsession, c'est aussi que la prolifération du masque vient, chez les faussaires, combler l'angoisse de la découverte de l'absence de toute intériorité derrière le masque :

> Mais je voulais, dans la vie, n'importe quel jour, n'importe quelle nuit, pouvoir arracher mon masque et être autre chose qu'un faussaire… Ça collait à ma peau, ça me suivait partout… Qui êtes-vous ? Je ne suis personne, je suis n'importe qui…. […] J'avais voulu m'effacer, me faire disparaître… J'avais voulu être tout le monde pour finalement n'être personne, j'avais voulu me protéger derrière ces innombrables masques, et devenir inaccessible, et devenir inexpugnable… Et alors ? J'étais allé trop loin[d]…

Les faussaires de notre corpus ont souvent conscience des blessures psychologiques qui sont les leurs : le dispositif textuel du *Condottière*, qui alterne entre une première partie consacrée au récit du meurtre, et une seconde, dialoguée, à l'élucidation de ses motivations, rappelle celui de la cure psychanalytique – pour mieux, aussi, en interroger les manques[65], mais, surtout, pour souligner la nécessité, toute fragile qu'elle soit, de supplanter le masque par le récit, de faire tomber les masques par la mise en récit des événements.

De la même manière, c'est le récit reconstitué de sa vie qui offre une forme de libération cathartique à Paolo Ciulla, mais non le récit prescrit par la psychanalyse ou la psychiatrie. Dans le roman d'Attanasio, la voix narratoriale, qui commente la lettre écrite par Ciulla au psychiatre qui le soigne, conclut, à la suite de la dernière phrase de Ciulla (« Ceci est la vérité ») par un

---

[a] U. Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 49. "*se sono mascherati adottando nomi di città o di luoghi, come Ravenna, Modena, Picard, Flamand"; "bisogna stare attenti anche ai nomi propri che talora mascherano nomi ebrei, Maurice viene da Mosè, Isidore da Isaac, Edouard da Aronne, Jacques da Giacobbe e Alphonse da Adamo…"*

[b] *Ibid.*, p. 424. ("*smaschererà"; "*bordereau*"*, en français dans le texte, et *"artista"* pour le texte original).

[c] *Ibid.*, p. 64."*smascherato queste sette infami"*.

[d] G. Perec, *Le Condottière*, *op. cit.*, p. 144.

lapidaire : « La vérité, certes. Mais pas toute la vérité[a]. » Ses deux psychiatres tentent bien, dans leur stratégie thérapeutique, de faire advenir une ferme identité de peintre chez Ciulla, de lui donner la reconnaissance artistique qu'il a toujours cherchée, mais c'est un double échec : ses œuvres ne sont considérées que comme celles d'un fou, et le laissent finalement plus seul et démuni dans l'asile où il est enfermé qu'auparavant[66]. C'est à la police, en revanche, que Ciulla découvert « raconte avec une sorte de libération cathartique le dicible de sa vie, décrivant enfin dans les moindres détails son activité de faussaire[b] », récit qui se retrouve, deux jours après, dans un article du *Corriere di Sicilia* intitulé *La romanzesca scoperta dei falsari* (« La romanesque découverte des faussaires »), récit inexact, fait de « fantasmes, vérités, demi-vérités sur le curieux cas de Paolo Ciulla[c] ». C'est pourtant le dialogue entre la chronique judiciaire médiatique qui sensationnalise jour par jour le procès, et les échanges théâtraux au tribunal, prononcés par les « acteurs de ce procès enfermés dans la cécité distraite de ce présent, tandis que dehors le théâtre de l'histoire s'obscurcissait. Les rideaux de scène arrachés. Les rôles interchangeables[d]. », qui permet enfin à Ciulla de voir, avec la sentence du tribunal, « son identité d'artiste […] pirandelliennement proclamée[e]. » Le roman faux du faussaire, raconté à la police et au tribunal, déformé par la presse, a un effet performatif et pragmatique nettement plus efficace que toute tentative médicale de soin. Si bien que le silence qui le suit a des effets tragiques sur tous, sur Ciulla rendu à sa solitude, mais aussi sur la Sicile toute entière, rendue impuissante à lutter contre la montée du fascisme par la censure brutale imposée à la presse : le *Corriere di Sicilia* rapporte l'histoire de Ciulla jusqu'au 2 novembre 1922, avant que ses locaux ne soient mis à sac en répression de sa dénonciation de l'occupation fasciste de la Toussaint. « La publication reprendra le 7 décembre. Mais les changements sont déjà irréversibles. La presse est bâillonnée – un bâillon qui deviendra définitif en 1924 – et les institutions toutes occupées par les fascistes ; le 24 novembre Mussolini obtient de la Chambre les pleins pouvoirs jusqu'à la fin décembre 1923, pouvoirs qui deviendront en revanche régime définitif[f]. » La

---

[a] "*Questa è la verità" "La verità, certo. Ma non tutta la verità."* M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 126.

[b] *"racconta con una sorta di catartica liberazione il dicibile della sua vita, dettagliando infine per filo e per segno la sua attività di falsario". Ibid.*, p. 157.

[c] *"fantasie, verità, mezze verità sul curioso caso di Paolo Ciulla". Ibid.*, p. 159.

[d] *"gli attori di quel processo chiusi nella distratta cecità di quel presente, mentre il teatro della storia fuori s'abbuiava. Le quinte strappate. I ruoli intercambiabili." Ibid.*, p. 182.

[e] *"la sua identità di artista che […] veniva, con quella sentenza, dal tribunale pirandellianamente conclamata." Ibid.*, p. 177.

[f] *"Riprenderà le pubblicazioni il 7 dicembre. Ma tutto è già irreversibilmente mutato. La stampa è imbavagliata – un bavaglio che diventerà definitivo nel '24 – e le istituzioni tutte occupate dai fascisti; il 24 novembre Mussolini ottiene dalla Camera pieni poveri fino alla fine di dicembre del 1923, che diventeranno invece definitivo regime." Ibid.*, p. 160-161.

propagande a mis un arrêt brutal à la circulation performative et potentiellement émancipatrice des compte-rendus, des fictions et des demi-vérités.

Les faussaires de notre corpus, de fait, ne sont pas à la recherche d'une forme de guérison, de reconstruction *ad hoc* d'une identité fragmentée, ou d'anamnèse réparatrice : ils construisent les fictions démultipliées d'eux-mêmes, les romans identitaires qui leur manquent. D'où le recours aux clichés, aux *topoi* littéraires, à un matériau culturel (la figure du *mavaro* chez Ciulla par exemple) à assembler à l'envie : « Qui peut me dire si je feins ? ». Il s'agit moins de dévoiler ou de faire advenir un être profond et authentique, dans une perspective aléthique, que de proposer une pratique performative de (ré)invention de soi[67]. De même que toute ontologie du faux est suspecte, de même toute psychologie du faussaire se heurte au refus d'une unification de son moi *a priori* comme *a posteriori* : derrière le masque, on ne trouvera que la série des autres masques, des identités adoptées ou usurpées, des récits d'origine fictifs qui font pendant aux faux récits de provenance des objets qu'ils façonnent. Dépourvus de toute intériorité stable, unifiée, les faussaires ne trouvent de sincérité – donc d'authenticité – possible que dans le jeu exhibé, avoué, voire jubilatoire de leurs masques. « Si un savoir approfondi sur l'être du personnage nous le rend sympathique, c'est parce que 1/ nous reconnaissons en lui un *sujet* ; 2/ qu'il se présente à nous comme "authentique[a]" », rappelle Jouve, qui ajoute : « La personne se définit comme histoire : plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort[b]. » Là réside toute la paradoxale authenticité, et toute la paradoxale sympathie, des faussaires : leur histoire est celle qu'ils doivent reconstruire, et le lecteur avec eux : ce qui est un moyen redoutablement efficace à la fois de créer une impression d'intimité (le lecteur assiste à la construction de soi pour soi du faussaire) et de conserver à distance des personnages qui ne se laissent jamais enfermer dans des identités singulières. Cet effet, évidemment, a des limites claires si le personnage tend davantage au type qu'à l'individu. Les figures mouvantes du faussaire, contradictoires, semblent ainsi s'épanouir dans un système de va-et-vient entre figure et personnage, jeu avec les archétypes et éloge ironique d'une singularité exacerbée, entre régime de l'exceptionnalité et banalité de l'homme-fantôme. Elles semblent dès lors obéir aux mêmes exigences esthétiques que la poétique de la parenthèse que L. Demanze analyse chez P. Senges : « Dès lors la parenthèse n'assure pas la véracité du motif, mais le fait trembler comme

[a] V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 133.
[b] *Ibid.*, p. 138.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

une esquisse ajoutée au dessin en ligne clair : à force d'ajouts, de corrections, la ligne se brouille moins qu'elle se pluralise[a]. »

III. Le problème (absent) de la masculinité et de la question du genre

> *Certains diront : "Eh bien, mais si [ce faux artistique] a trompé tant d'experts, pourquoi n'aurait-il pas de valeur en lui-même ?" La réponse la plus évidente tient dans une sorte de parabole : une femme pourra être tout ce qu'il y a de parfait et de merveilleux mais, dès lors qu'elle vous aura dit son premier mensonge, elle pourra bien ne pas être différente, elle* aura changé *– et très profondément[b]. » Thomas P. F. Hoving*

Il est, cependant, un trait qui semble unifier tous ces personnages mouvants, réversibles et pluriels de faussaires : ce sont tous, à de rares exceptions près, des hommes, dont les vies sont mises en scène par des auteurs bien plus que par des autrices. Figure de créateur ironique, transgressive ou provocatrice, le faussaire semble se décliner au masculin, comme si les représentations qui lui sont liées étaient encore prisonnières d'un mythe de la *paternité* des œuvres. Cet aspect est d'autant plus problématique qu'il n'est guère thématisé dans les œuvres de notre corpus : la question du genre y est pour ainsi dire absente.

Dans les faits, la masculinité des faussaires est un problème qui excède largement notre corpus. *F for Fake*, le célèbre film d'Orson Welles, met par exemple en regard trois grands faussaires : Elmyr de Hory, Clifford Irving qui écrivit la biographie du précédent puis falsifia celle d'Howard Hughes, et Welles lui-même. Hory peint, Irving écrit, Welles filme. Face à eux, hormis l'épouse d'Irving au rôle nébuleux dans le scandale lié à son mari, une seule femme, Oda Kojar, moins une quatrième faussaire qu'une impostrice, une affabulatrice. Kojar relate l'histoire de son grand-père, faussaire de Picasso. Elle ne crée pas : elle est un objet de contemplation et de fascination, la cible des regards masculins théâtralement mise en scène dans le film. Elle ment et invente, mais elle ne produit pas ce troublant objet qu'est le faux artistique, un leurre qui tout aussi bien est une œuvre à part entière. La création artistique est virile[68], le mensonge et la tromperie sont féminins : tel est le partage misogyne, exemplairement illustré par les propos en exergue de l'ancien directeur du Metropolitan Museum de New York,

---

[a] Laurent Demanze, « Pierre Senges (Variations) », *Remue.net*, consulté le 1 octobre 2018, https://www.academia.edu/19539005/Pierre_Senges_Variations_.
[b] Thomas P. F. Hoving, « The Game of Duplicity », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1968, vol. 26, nº 6, p. 246.

Thomas P. F. Hoving, dont semblent avoir hérité les récits de faussaires, même les plus contemporains.

Dans la culture européenne en général, la figure du faussaire est principalement, presque exclusivement, masculine. Les faussaires célèbres forment un club viril : outre Van Meegeren, ou le russe Israël Roukhomovsky, auteur de la tiare de Saïtapharnès, on peut ainsi mentionner Shaun Greenhalgh, Eric Hebborn, Tom Keating, ou John Myatt, pour l'Angleterre ; Giuseppe Vella, Icilio Federico Joni, Alceo Dossena, Alfredo Fioravanti, ou Paolo Ciulla, en Italie ; Denis Vrain-Lucas, Jean-Jacques Montfort, Guy Ribes, Guy Hain, André Mailfert, David Stein ou encore Réal Lessard, impliqué comme de Hory dans l'affaire Legros, côté français ; Lothar Malskat en Allemagne[69]. Wolfgang Beltracchi, qui co-signe avec son épouse Helene *Faussaires de génie*[a], ne partageait pas avec sa femme les tâches de création : celle-ci jouait les intermédiaires quand lui peignait. Depuis les Michel-Ange et Del Sarto faussaires des *Vies* de Vasari, jusqu'à Éric Piedoie Le Tiec et son récent *Confessions d'un faussaire*[b], les faussaires connus ou reconnus sont des hommes. Il semble donc que les récits de faussaires soient tributaires d'une double représentation de l'artiste au masculin et du faussaire au masculin qui informent la construction des personnages : figures de créateurs subversives, ceux-ci héritent d'un certain nombre des clichés patriarcaux liés à la figure de l'inventeur ou de l'esthète de génie[70], et notamment de deux configurations mythiques impliquant un rapport de contemplation, de réification, d'emprise ou d'adoration aux femmes, à travers les figures de Pygmalion et d'Actéon.

1. Clichés sexistes : le faussaire entre Pygmalion et Actéon

Non seulement ils en héritent, mais à vrai dire ils semblent les exagérer. Ainsi nombre des faussaires de notre corpus ont-ils des relations catastrophiques avec les femmes : Maran est par exemple le premier à admettre qu'il a « une situation sentimentale désastreuse[c] » ; Winckler semble suggérer que c'est là le lot obligé de tout faussaire : « J'ai rencontré Mila. Je n'aurais jamais dû le faire… […] Ça a été ma première faute. Être faussaire, ça veut dire que l'on prend tout chez les autres et que l'on ne donne rien de soi[d]… ». Quant à William Heaney, le

[a] Helene Beltracchi et Wolfgang Beltracchi, *Faussaires de génie. Autoportrait*, traduit par Céline Maurice, Paris, L'Arche.
[b] Éric Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire. La face cachée du marché de l'art*, Paris, Max Milo, 2019.
[c] "*una situazione sentimentale disastrosa"*, S. Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 21.
[d] G. Perec, *Le Condottière*, *op. cit.*, p. 145.

protagoniste de *Memoirs of a Master Forger*, il n'hésite pas dans ses « mémoires » à faire sérieusement ce genre de déclarations : « Les femmes. On aurait plus vite fait de résoudre le théorème mathématique de Minkowski d'un espace à quatre dimensions[a]. » Simonini non seulement hait les femmes mais, comme on l'a dit, ne supporte absolument pas la moindre possibilité d'un contact charnel avec elles[b] ; Ellis passe son temps à espionner Janey, la jeune femme que sa mère et lui hébergent, fouillant dans ses affaires, dérobant des objets pour satisfaire ses pulsions fétichistes… Moins radicalement, d'autres entretiennent des rapports avec celles qu'ils disent aimer ou admirer qui tendent à réifier ces femmes devenues simples objets de désir ou de convoitise, à l'image des relations entre Ermes Marana et la Lectrice dont il veut capturer la lecture justement parce qu'elle lui échappe : « Alors Ermes Marana ne se serait plus senti abandonné de Ludmilla absorbée dans sa lecture : entre le livre et elle se serait toujours insinuée l'ombre de la mystification, et lui, s'identifiant à toutes les mystifications, aurait affirmé sa présence[c]. » Sliv, quant à lui, se rend compte qu'il est amoureux de Lena uniquement quand il se sent menacé par un éventuel rival et résume ainsi sa relation avec elle :

> Lena avait enfin reconnu mes qualités de scénariste. Nous avions passé trop peu d'heures dans nos lits cette semaine-là pour songer à la bagatelle mais nos relations avaient pris un tour nouveau. Avec un peu d'adresse, j'aurais peut-être eu une carte à jouer. Hélas, dans ce domaine, l'adresse n'avait jamais été mon fort. Je m'étais attribué tout le mérite de notre succès devant le Comex, alors que Lena y avait pris une part au moins équivalente. Nos rapports s'étaient à nouveau tendus. […] Elle riait à mes plaisanteries mais ne me posait jamais de questions personnelles ; et quand elle m'invitait au restaurant, c'était dans une cantine macrobiotique où l'aliment le plus gras était la noisette de beurre trônant sur des carottes vapeur. Non, elle ne m'aimait pas ou alors elle avait une bien étrange façon de le montrer. Ma seule consolation, c'est qu'elle ne semblait aimer personne d'autre[d].

Il trouve ainsi bien regrettable qu'elle prenne ombrage qu'il s'attribue le mérite de son travail, ne lui fasse pas déguster de viande rouge, mette du temps à l'admirer ou puisse entretenir des relations avec d'autres hommes que lui…

Certains faussaires donnent dans la misogynie la plus violente et le meurtre : Ellis finit par assassiner Janey, Freddie abat la jeune femme qui le surprend en train de voler un tableau. S'il ne les tue pas lui-même, le curateur de *De toutes pièces* est fasciné par les cadavres de

---

[a] "*Women. You've got more chance of figuring out Minkowski's mathematical theorem of four-dimensional space.*" William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, p. 91.

[b] « Je hais les femmes », "*Odio le donne*", déclare-t-il ; il préfère regarder ceux qui les regardent, et fantasmer sur elles la nuit. U. Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 20.

[c] "*Allora Ermes Marana non si sarebbe più sentito abbandonato da Ludmilla assorta nella lettura: tra il libro e lei si sarebbe insinuata sempre l'ombra della mistificazione, e lui identificandosi con ogni mistificazione avrebbe affermato la sua presenza.*" I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 158.

[d] A. Bello, *Les Producteurs*, *op. cit.*, p. 348-349.

femmes dont il s'empare et qu'il n'hésite pas à érotiser : il inclut ainsi dans sa collection « un cil de Marylin Monroe […] prélevé à même son cadavre barbiture[a] », « [d]eux fœtus de sœurs siamoises attachés par le thorax [… qui] auraient dû passer leur vie dans un éternel torticolis si elles avaient voulu éviter de s'embrasser continuellement sur la bouche[b] », « [l]a peau, difficilement tannée, de la plus grosse femme du monde [… qui] traîne à terre, monstrueuse robe nuptiale [… mais qui] a retrouvé une teinte proche de celle des nymphes de Rubens[c] », ou encore « [u]ne tête de cire, de femme, en coupe sagittale. […] C'est tellement propre et précis qu'on éprouve un sentiment d'horreur sans catastrophe. Un viol consentant, disons[d]. » Dans d'autres récits aussi, les femmes sont mortes ou absentes : Sylvain est veuf, on ne connaît pas de relation à Kürz. Quant au narrateur de *Veuves au maquillage*, il s'entoure exprès de « veuves homicides », fantasmant son assassinat par chacune d'entre elles, renversant la violence mortifère de certains des autres faussaires mais maintenant le net lien entre relation érotique ou sentimentale avec les femmes et pulsion de mort, de prédation ou de destruction qui semble caractériser la grande majorité des faussaires hétérosexuels de notre corpus.

Non seulement ces récits ne mettent pas en scène de faussaire féminine, mais ils semblent faire de nombre de leurs protagonistes des personnages sexistes ou misogynes[71], rejouant de manière inquiétante une parodie grinçante du mythe de Pygmalion[72] qui leur permet de considérer les femmes de leur entourage au même titre que les objets d'art qu'ils fabriquent, falsifient ou collectionnent : comme des pièces qu'on peut s'accaparer pour les admirer, les vénérer, les façonner, les manipuler, les détruire ou les faire disparaître. Dans *Athena*, la description et le commentaire d'un tableau intitulé *Pygmalion et Galatée*, l'un des faux qui trompent Freddie tout en paraissant fonctionner comme une allégorie de ses rapports avec A., semble d'ailleurs synthétiser l'ensemble des *topoi* sexistes qui imprègnent la relation ambiguë des faussaires aux femmes. On y retrouve la réification de la femme aimée, la suggestion de la violence physique sous la forme du viol, de la blessure sanglante ou du meurtre, la représentation mortifère d'une femme-statue cadavérique, mais aussi le besoin de vénération d'une femme déifiée et castratrice qui échappe à celui qui veut la dominer, voire le menace, et la mise en scène caricaturale de l'opposition freudienne entre éros et thanatos ; le tout, comme le reconnaît Freddie, dans un goût douteux :

> Contre le brocart couleur de sang du divan, la pâleur d'ivoire de la statue qui s'anime semble être gage de soumission : ici « Galatée » […] est plus victime qu'objet d'amour. […] Le geste choquant de la main de Pygmalion s'emparant du sein droit

[a] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 41.
[b] *Ibid.*, p. 14-15.
[c] *Ibid.*, p. 77.
[d] *Ibid.*, p. 128.

> de la jeune fille peut tout aussi bien être la marque de sa peur que de son désir. De même, le fatras de présents – coquillages et galets, oiseaux chanteurs morts, babioles peintes et gouttes d'ambre gris taillées en forme de larme – qui gisent épars devant la couche paraissent moins être « le genre de cadeaux », comme l'écrit Ovide, « qu'apprécient les jeunes filles », que des offrandes votives déposées sur l'autel d'une déité implacable. […] Le peintre pointe malicieusement la tonalité générale d'ambiguïté sexuelle du tableau dans la danse des triples langues de feu s'élevant du bûcher funéraire qui brûle sur le petit mont couvert de mousse dans la partie en haut à droite de la scène. Quoiqu'elles soient sans doute d'un goût douteux, ce sont ces touches subtiles, plus que les morceaux de bravoure de cette œuvre fantasmatique et ivre de mort, qui, pour citer à nouveau Gombrich, « couronnent de succès la quête bellienne de formes plus parfaites et plus idéales que le réel[a] ».

Quant au peintre, Belli, il est, de manière appuyée, à la fois un double de Pygmalion et de Freddie[73] qui ressemble presque en tous points à une figure de faussaire. Il en a la marginalité, l'anachronisme, la fascination pour l'œuvre perdue, le vestige et la mort, mais aussi la tentation de l'hyperbole et du surfait qui l'éloigne de toute réussite esthétique pourtant désespérément convoitée :

> C'est une figure anachronique, peut-être même légèrement absurde, déplacée et en décalage avec son temps, un exilé en terre étrangère. Son œuvre est marquée par la réserve et l'isolement d'un homme qui a pris ses distances avec le connu, le familier, et elle trahit une soif désespérée de tout ce qui a été perdu et abandonné. Son intérêt pour la thématique de la mort – ou plutôt pour ce qu'un critique a appelé « la vie dans la mort » – se manifeste non seulement le choix typiquement morbide de son sujet mais aussi dans sa quête obsessionnelle de l'immobilité, du calme, et d'une sorte de splendeur surnaturelle. Cet effort constant de transcendance se traduit par un style maniéré et excessivement recherché ; son travail est « trop affecté, trop étudié dans son élan vers la beauté pure[b] ».

Au mythe de Pygmalion fait pendant dans certains récits la mise en scène d'un complexe d'Actéon, quand les faussaires sont hantés par des personnages féminins qui leur échappent et

---

[a] "*Against the blood-hued brocade of the couch the ivory pallor of the awaking statue seems a token of submissiveness: here 'Galatea' […] is more victim than love-object. […] The shocking gesture of [Pygmalion's] hand seizing upon the girl's right breast may as easily be a token of his fear as of his desire. Likewise, the gifts of shells and pebbles, dead songbirds, painted baubles and tear-shaped drops of ambergris that lie strewn in a jumble before the couch seem less 'the kind of presents,' as Ovid says, 'that girls enjoy' than votive offerings laid at the altar of an implacable deity. […] The overall tone of ambiguous sexuality is slyly pointed up by the triple dancing tongues of flame rising from the sacrificial pyre that burns on the little moss-grown mound visible in the middle distance in the upper right-hand corner of the scene. However questionable they may be in terms of taste, it is in such subtle touches rather than in the larger gestures of this phantasmal and death-drunk work that, to quote Gombrich again, Belli's 'quest for forms more perfect and more ideal than reality [is] rewarded with success.* "' J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 76-77.

[b] "*He is an anachronistic, perhaps even faintly absurd figure, displaced and out of step with his time, an exile in an alien land. His work is marked by the inwardness and isolation of a man who has distanced himself from the known, the familiar, and betrays a hopeless yearning for all that has been lost and abandoned. His concern with the theme of death – or, rather, what one critic has called 'life-in-death' – is manifest not only in his characteristically morbid choice of subject matter but in the obsessive pursuit of stillness, poise, and a kind of unearthly splendour […]. This constant effort of transcendence results in a mannered, overwrought style; […] his work is 'too self-conscious, too deliberate in its striving for pure beauty'.*" *Ibid.*, p. 75-76.

dont le statut (femmes perdues, femmes imaginées) reste indécis. Freddie écrit ainsi à A. sans qu'on puisse déterminer exactement si elle existe indépendamment de lui ou s'il l'a inventée, et semble souligner ironiquement combien elle tient à la fois du personnage et de la personne : « Je sais, je sais ce qu'on m'objectera, j'ai lu les traités : il n'y a pas de femme réelle, seulement un ensemble de signes, une série d'apparitions, un réseau de relations entre un essaim de particules ; pourtant j'insiste : elle était bien présente à ces moments-là, c'était bien elle qui m'étreignant et criait, et non le simulacre vacillant qu'une réalité fourbe m'aurait imposé à coup d'arrêts sur image [a]. » De même, le narrateur de *De toutes pièces* fait souvent un rêve verlainien : « Je repense à cette femme. Qui ne m'est rien. Cette femme en rêve. Qui se fait passer pour un regret. […] Cette femme est un faux. Et ce n'est pas un souvenir. […] Celle-là est une sorte de hantise qui ne serait pas convaincue d'elle-même[b]. » Sylvain, lui, est hanté presque jusqu'à la folie par le souvenir de sa femme perdue et idéalisée, qu'il retrouve moins en photographie que dans la toile, anachronique, d'un maître mineur[c].

Ces personnages fantomatiques, fuyants, éthérés et informes trouvent leur double dans un second personnage féminin présenté de manière nettement plus concrète, qui fait l'objet d'une dévalorisation sexiste, notamment sur le plan physique : le curateur s'arrête par exemple sur « la jupe un peu trop courte de la serveuse […]. Ça sert un peu, ça ne boudine pas encore[d] » qu'il regarde dans un moment de fuite hors de l'univers clos de la collection. Freddie décrit ainsi celle qu'il appelle « Aunt Corky » au début du roman : « Bien qu'elle soit probablement plus jeune que mes parents, elle me semblait alors antique, sans doute parce qu'elle était si laide, comme la sorcière des contes de fée[e] ». Quant à Sylvain, peignant Jeanne avec qui il a une liaison, il ne peut s'empêcher de la comparer au portrait de sa femme défunte qu'il aperçoit tout en contemplant son modèle alors qu'il essaye d'en représenter « les parties vivantes[f] », sans parvenir à peindre son visage qu'il laisse en blanc : il ne produit sur la toile qu'un corps sans tête. Ce sont pourtant ces femmes qui permettent aux protagonistes masculins de maintenir un lien, ténu, avec le réel : « Les êtres me tombent des mains. Seuls leurs vestiges m'intéressent. Le visage de la serveuse ne revient pas, voilà ce que j'ai laissé là-bas. Je n'ai rien vu, en fait. Je

---

[a] "*I know, I know the objections, I have read the treatises: there is no real she, only a set of signs, a series of appearances, a grid of relations between swarming particles, yet I insist on it: she was there at those times, it was she who clutched me to her and cried out, not a flickering simulacrum foisted on me by the strop-and frame technique of a duplicitous reality." Ibid.*, p. 97.
[b] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 42.
[c] G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 49-56.
[d] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 149.
[e] "*Though she was probably younger than my parents, in those days she looked ancient to me, I suppose because she was so ugly, like the witch in a fairy-tale."* J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 22.
[f] G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 130.

ne sais pas voir. Je ne fais que jauger[a] », comprend finalement le narrateur du récit de C. Portier, tandis que la tante Corky est l'une des rares personnes avec qui Freddie parvient à nouer une relation authentique, justement parce qu'elle cherche à n'être, comme lui, que la somme de ses masques[74], de même que Jeanne est l'une des rares personnes à peupler la solitude de Sylvain. Les protagonistes oscillent donc le dégoût quel leur inspire le spectacle du corps de femmes vivantes, physiquement présentes, qui les ramènent à la réalité qu'ils cherchent à fuir[75], et leur soif de contemplation de femmes idéalisées, déréalisées et objectifiées, qu'ils cherchent à s'approprier non par une conquête physique impossible mais par une quête de savoir : l'image de la femme-fantôme rêvée devient le point de départ et le symbole de la quête de vérité sur soi des protagonistes. Les femmes sont déifiées pour mieux être soumises à leur regard voyeuriste et inquisiteur : à l'intouchable et menaçante Diane répond le désarroi du faussaire Actéon. A. est ainsi « la déesse du mouvement et des transformations[b] », mais aussi « le miroir mouvant dans lequel je me surprenais moi-même, pauvre Actéon aux yeux exorbités, mes traîtres limiers me reniflant déjà suspicieusement les talons[c]. »

C'est cette intrication du désir de voir ces femmes-statues indistinctes et du désir de savoir comme substitut au désir de possession qui relie complexe d'Actéon[76] et mythe de Pygmalion : les faussaires construisent les idoles dont ils font l'objet de leur investigation, que ce soit sous la forme d'un échange épistolaire à sens unique, d'un portrait posthume et anachronique, ou d'une interprétation de rêve. Ce sont ainsi l'héritage et la remobilisation de ces deux mythes dans les récits de faussaire qui permettent, peut-être, de commencer à expliquer l'absence de falsificatrices : les mythes d'Actéon ou de Pygmalion reposent tous deux sur un dispositif voyeuriste et réifiant essentiellement masculin, tout en s'avérant particulièrement opérants pour explorer la relation du faussaire à son faux, à lui-même et à la réalité : la femme contemplée du mythe, femme-statue ou déesse, est à la fois objet de vénération et de suspicion, beauté à la fois transcendante et intrinsèquement fausse, artificielle, inauthentique[77]. Le désir de beauté et de vérité du faussaire achoppe ainsi plus ou moins tragiquement sur la faute première qui est la sienne : il préfère le vestige ou l'idole à la réalité. La confusion est organisée entre femme et faux, tous deux troubles objets de désir, à la fois reliques et simulacres. Il n'y a semble-t-il pas d'équivalent mythique évident qui renverserait

[a] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 150.
[b] "*She is the goddess of movement and transformations.*" J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 119.
[c] "*the moving mirror in which I surprised myself, poor goggle-eyed Actaeon, my traitorous hounds already sniffing suspiciously at my heels.*" *Ibid.*, p. 118.

ces rapports genrés sexistes tout en préservant aussi efficacement un lien infrangible entre désir érotique, désir de vérité, désir de beauté artistique et désir de mort.

2. Jeanne la fausse-monnayeuse, Lena la falsificatrice et les veuves maquilleuses : trois exceptions ?

Aussi les femmes faussaires sont-elles presque inexistantes *en fiction* : à notre connaissance, on n'en trouve pas à proprement parler dans la littérature de fiction contemporaine européenne en langue anglaise, française ou italienne, à l'exception du roman historique *Jeanne la Faussaire. Une femme dans la guerre de Cent ans*[a] de Bernard Mahoux sur Jeanne de Boulogne et d'Auvergne, qui fait cependant fabriquer de la fausse monnaie plutôt qu'elle n'invente elle-même des Vermeer inédits[78]. On trouve dans la trilogie *Les Falsificateurs* d'Antoine Bello plusieurs « falsificatrices », mais aucune qui occupe un rôle véritablement déterminant dans l'intrigue, à l'exception de Lena Thorsen. Celle-ci souffre toutefois d'être une mauvaise « scénariste » : elle n'a pas assez d'imagination pour créer un faux convaincant, tout juste assez d'intelligence pour le rendre crédible en créant des systèmes d'attestation trompeurs[79]. C'est le personnage masculin, Sliv, qui parfait ses falsifications dans la trilogie[80]. Même les *Veuves* éponymes de Pierre Senges se contentent de raconter des histoires et laissent la falsification en bonne et due forme au narrateur. De faussaire féminine à la Van Meegeren, nulle trace dans les lectures que nous avons pu effectuer. Ces trois personnages ont donc deux caractéristiques communes : d'une part, ils ne constituent pas entièrement des personnages de faussaires au sens de créateurs d'un œuvre fabriquée pour faire l'objet d'une attribution frauduleuse ; d'autre part, ils restent prisonniers d'un certain nombre de stéréotypes de genre.

Jeanne la faussaire est représentée dans son enfance comme une personnalité intelligente et forte[81], caractérisée par la volonté récurrente de voir, d'observer tout ce qui se joue autour d'elle[82], ainsi que par l'alliance d'une beauté de « poupée vivante » et de « blonde solaire » avec une volonté d'indépendance masculine : « Elle n'hésite pas à bousculer les valets d'écurie pour l'étriller [sa jument] avec une force d'homme, s'emparer de ses sabots et les curer », « elle s'obstine à monter à la façon des hommes[b] ». Elle pourrait ainsi conjuguer, au prix de la remoblisation de clichés sexistes, les traits définitoires du faussaire masculin : volonté

[a] Une première version du roman est parue en 2000 sous un titre différent : Bernard Mahoux, *La Faussaire de Saint-Sulpice : Jeanne de Boulogne et d'Auvergne, duchesse de Berry*, Paris, Le Sémaphore, 2000.
[b] Bernard Mahoux, *Jeanne la Faussaire. Une femme dans la guerre de Cent ans*, Pollestres, TDO Éditions, 2016, p. 53.

de voir et de savoir, besoin d'indépendance, exceptionnalité et marginalité du caractère, intelligence conçue comme *mètis*, rapport problématique à la figure paternelle (son père est un ivrogne qui l'a abandonnée). Mais elle apparaît bien aussi dans le texte sous les traits d'une « poupée », traitée comme une « une sorte de monnaie d'échange[a] » au moment de son mariage et, quoique consciente de la spoliation dont elle est la victime, incapable de réfléchir autrement qu'avec « un cœur de fille » :

> Jeanne est entrée en résistance. Ce comté d'Auvergne, qui représentait pour elle la puissance de sa famille, et l'image forte et rude de son père – « comte d'Auvergne », une appellation aussi mystérieuse et redoutable que « le Minotaure », par exemple – se révèle sur place dans une piteuse réalité. Une image nouvelle se forme dans son esprit, celle d'un homme enfant, d'un père adolescent dénué de bon sens, immature, loufoque, qui dans son mépris des convenances, sa pauvreté mentale, son formidable désir de jouissance, a laissé ses amis le dépouiller. […] Voilà à quelles conclusions Jeanne est parvenue avec son cœur de fille[b].

Le portrait en femme puissante et la critique des clichés virilistes tombent à plat dès lors que la protagoniste est systématiquement ramenée à une féminité essentialisée qui la cantonne de plus à une forme de passivité : Jeanne d'Auvergne fait récupérer par des hommes ses biens spoliés, compte sur des hommes pour la protéger et assurer sa sécurité tout au long du roman. Si c'est bien elle qui prend la décision de faire forger de la fausse monnaie, elle est exclue du processus magique par lequel le « maître » monnayeur transforme ses pièces d'orfèvrerie en pièces d'or et d'argent[83] : comme Lena, elle contrôle la logistique de la fabrication du faux mais reste éloignée de la magie de la création. Les deux femmes sont ainsi victimes d'une représentation au mieux stéréotypée, au pire sexiste, qui explique sans doute qu'elles ne participent que dans une moindre mesure au processus de falsification.

Le personnage de Lena s'étoffe dans le chapitre « Sydney » du dernier volume de la trilogie, quand elle relate son parcours à Sliv, qu'elle présente comme un parcours de résistance féministe à une série de dominations et d'agressions : abandon paternel, beau-père violent qui bat sa mère et tente de l'agresser sexuellement, harcèlement sexuel au travail lors de son premier poste, auxquels elle réplique par une excellence scolaire et professionnelle systématique : à l'âge de dix-huit ans, elle parle couramment cinq langues et obtient seule une bourse d'études pour Cambridge, triomphe au travail et notamment au CFR. Elle ne cesse de conquérir son indépendance, se faisant émanciper, quittant famille d'accueil ou son stage dès qu'ils menacent son indépendance, sa carrière, son intégrité ou ses ambitions. Mais le roman de la bâtardise de cette faussaire orpheline ayant coupé toutes ses attaches familiales,

[a] *Ibid.*, p. 66.
[b] *Ibid.*, p. 252.

biologiques ou adoptives (elle admet être entrée au CFR pour « trouver une famille[a] », plus précisément une famille qu'elle peut choisir et qui ne l'abandonne pas) ne se décline pas au féminin. Lena est en quête d'une figure paternelle et non maternelle de substitution : son père, d'abord, qu'elle fait rechercher dès qu'elle en a les moyens, avant d'y renoncer, puis Gunnar à qui elle ne pardonne pas de voir en Sliv « le fils qu'il aurait aimé avoir[b] ». De même, le dernier volume de la trilogie est bien, pour une partie essentielle, consacré à un dossier dont elle a l'initiative et qui doit couronner tous les efforts d'un CFR rénové, celui des Chupacs. Mais le « Comex » du CFR exige pour l'autoriser à le réaliser que Sliv « épaul[e] Lena sur le scénario[c] », parce que « l'histoire de Lena n'[est] pas à la hauteur de l'univers qu'elle [a] créé[d] ». Sur le plan professionnel comme personnel, Lena semble nécessiter ou désirer constamment la présence ou l'aide d'acteurs masculins.

On apprend enfin dans la postface fictive que la trilogie serait l'œuvre d'Anna-Line Thorman, et que « les prénoms Lena et Nina [une militante écologique dont Sliv moque régulièrement l'activisme] forment une anagramme d'Anna-Line ou que Thorman résulte de l'agréation de Thorsen (le patronyme de Lena) et de Schoeman (celui de Nina[e]) ». L'autrice fictive (qui détient donc, elle, un véritable pouvoir narratif et démiurgique dans un récit où les falsificateurs sont avant tout la métaphore des pouvoirs de l'écrivain de fiction) est elle-même née de père inconnu et s'adonne à la recréation du roman de ses origines selon des postulations nettement freudiennes, qui trouveraient une traduction fictionnelle immédiate, à travers « les créations hautes en couleur des pères des deux héroïnes des *Falsificateurs*. Celui de Nina est un saint (militant anti-apartheid en dépit de ses origines afrikaners, il est abattu alors qu'il visitait un bidonville), celui de Lena un salaud (il quitte le domicile conjugal sans crier gare et ne reprend jamais contact avec sa fille[f]) ». Voilà donc une autrice prisonnière d'un manque originel que la fiction ne permet pas vraiment de « corriger[g] », pour parler comme Marthe Robert, puisqu'elle s'en tient à des figures convenues et caricaturales, et qu'on retrouve également dans les figures de beaux-pères : « Nina tombe sur un beau-père formidable qui finance ses études de géographie. Mme Thorsen, elle, se remet en ménage avec un porc alcoolique qui pousse sa fille à fugue[h]. » Dans la relecture (pseudo) biographique que propose

[a] A. Bello, *Les Producteurs*, *op. cit.*, p. 270.
[b] *Ibid.*, p. 284.
[c] *Ibid.*, p. 223.
[d] *Ibid.*, p. 229.
[e] *Ibid.*, p. 517.
[f] *Ibid.*, p. 518.
[g] M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 69-70.
[h] A. Bello, *Les Producteurs*, *op. cit.*, p. 518.

la postface, le mari d'Anna-Line donne naissance aux deux personnages de Sliv et de Gunnar, le rival qui courtise Lena et le père de substitution décevant, mêlant ainsi les figures du père et de l'amant dans un schéma fortement œdipien, qui, là encore, enferme le personnage féminin dans des relations patriarcales et stéréotypées[a].

C'est encore Sliv Hermannson, et non Anna-Line Thorman, qui le premier a l'idée d'inventer un complot de toutes pièces pour défendre la civilisation des Bochimans[b] (ce qui sera l'objectif central du premier dossier du fictif Sliv Dartunghuver) : la prémisse entière sur laquelle repose la fiction d'Anna-Line lui est due. Comme Lena, donc, Anna-Line souffre d'un double manque, personnel (elle fabrique sans cesse des figures paternelles, sans parvenir à en forger de crédibles) et professionnel (trouver un scénario efficace tant pour sa mission humanitaire que pour sa création littéraire) qui demandent l'assistance d'adjuvants masculins. Comme ses deux doubles fictionnels, « Anna-Line […] est une idéaliste qui finit par trouver la paix en créant une civilisation fondée sur l'harmonie et la concorde[c] », dans son travail de secrétaire générale des Nations unies comme dans sa décision d'abandonner « la béquille de la fiction » au profit de « précis théoriques » valorisant « le précepte fondamental des Chupacs : "Vouloir se mettre à la place de l'autre, c'est déjà être à sa place[d]". » Mais celle qui est représentée comme une remarquable femme de pouvoir reste une figure de créatrice inachevée, exclue à terme du champ de la création fictionnelle. Là encore, le récit de falsification rejoue les stéréotypes récurrents (schéma œdipien, création au masculin, mythe de Pygmalion qui fait de l'écrivaine le produit de la formation de son père-amant) qui empêchent les femmes en fiction d'être des faussaires à proprement parler.

Les veuves éponymes de Pierre Senges semblent être des faussaires plus convaincantes, par leur agentivité (elles sont censées avoir tué les hommes qui leur faisaient obstacle et sont chargées de mettre en pièces le corps du greffier) et leur participation à l'invention de récits fictifs qui président au découpage. Il faudrait noter toutefois qu'elles ne créent que des récits : les veuves racontent, mais, au début du moins, n'écrivent pas[84], ou alors sous la « dictée[e] » de celui qu'elles appellent « le clerc ». C'est lui qui est à l'origine du projet de vivisection comme pratique fictionnelle : la collaboration entre les veuves et lui n'est donc pas tout à fait égalitaire.

---

[a] *Ibid.*, p. 520.
[b] *Ibid.*, p. 519.
[c] *Ibid.*, p. 518.
[d] *Ibid.*, p. 520-521.
[e] P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 7. Il souligne ainsi que, d'une manière ou d'une autre, il tient la plume le plus longtemps possible et que le récit pourrait, comme un tableau, être éclairé tout autrement si une veuve s'en chargeait (p. 120).

Elles n'échappent pas non plus à un schéma œdipien qui en fait, pour le greffier, des amantes-mères d'autant plus séduisantes qu'elles peuvent et savent tuer[85] :

> D'ailleurs, pour être veuves, pour avoir été veuves et, coupables ou non, pour avoir assisté à l'agonie de leurs conjoints, pour avoir dormi parfois le long de leurs corps ou refermé avec emphase leurs paupières sèches comme des feuilles de thé, pour avoir câliné leurs victimes et s'être occupé de leurs corps ne serait-ce que pour maquiller leurs crimes, pour avoir effacé des preuves avec des gestes de soignantes, les veuves, mes veuves infirmières, ont toutes subi avant de me connaître un stage pratique faisant d'elles cette combinaison de sages-femmes et de taxidermistes dont j'ai le plus grand besoin[a].

Elles sont ainsi dites, tout au long du récit, « veuves bienveillantes », « veuves infirmières », « veuves maquilleuses » : leur participation à la falsification se fait par le biais d'un réinvestissement de rôles ou de postures traditionnellement assignés aux femmes, même si le narrateur les détourne ironiquement :

> Veuves maquilleuses : elles méritent ce nom à cause du rouge qu'elles apposent sur mes écrits et à l'endroit de mes plaies, une encre tirée d'un même mercurochrome – […] – elles savent distinguer le fond de teint du formol et usent des trucs à l'ancienne comme de mettre une pièce de monnaie pour maintenir les paupières de leurs maris défunts : l'argent lourd sur le visage, pour fermer les yeux, ça marche toujours[b].

Leur caractérisation oscille entre la complexité psychologique d'une représentation réaliste de la personne et l'ironie de la réduction du personnage à une figure archétypale[86] : le narrateur est ainsi séduit aussi bien par les types fictionnels qu'il traque et reconstruit que par la capacité des veuves à échapper à toute représentation figée :

> Une seule veuve ne m'a pas suffi : si j'en ai courtisé d'autres par la suite, ce n'est pas seulement parce que la favorite m'a épargné (c'était sa façon de se montrer tendre) mais parce que j'avais pris goût aux recherches, aux archives, aux fichiers de la police, aux chroniques judiciaires et à la figure de la Veuve Homicide innocentée, qui est un type éternel, au même titre que la vamp, la femme-enfant, la mère-courage, la passionaria, la précieuse. […] Une année environ après avoir rencontré ma veuve favorite et comparé son visage aux descriptions de la presse mensongère, je me suis mis en chasse[c] […].

La plasticité même des veuves comme personnages est le signe de la volonté du narrateur de détourner les clichés patriarcaux dont il s'amuse pour faire des veuves des autrices à part entière, qui finissent (peut-être, dans ce texte où rien n'est certain) par pleinement tenir la plume, si bien que le greffier et les veuves se confondent dans leur création commune :

> Il est temps, je crois, de confier aux veuves le soin de raconter ma fin […]. De même, je les sais capable d'écrire en mon nom et d'user de mon je aussi bien que moi, de

[a] *Ibid.*, p. 70.
[b] *Ibid.*, p. 135.
[c] *Ibid.*, p. 32-33.

> même il m'a été facile parfois d'écrire le clerc et m'exprimer sans orgueil ni honte à la troisième personne, pour feindre d'être des leurs ; je sais avec quel tact, avant la fin, elles me feront parler, moi qui n'aurai de voix que celle du vent dans la poussière et d'existence que résiduelle ; elles me feront parler, feront durer jusqu'au bout l'imposture, devanceront mes propres paroles ou bien s'en souviendront et en feront la parodie plus vraie que nature, sauront me mettre en scène, toujours le je en bouche, me feront parler d'elles et tracer le mot veuves avec amitié et reconnaissance, sauront imiter ma voix et user de mes tournures pour dire par exemple que le temps est venu pour moi de confier aux veuves le soin de raconter ma fin[a].

Les veuves de Senges sont ainsi pleinement créatrices, sans être toutefois pleinement faussaires : elles sont davantage des figures d'écrivaines que de falsificatrices. Insituables, mouvantes, elles sont autant de variations possibles sur la question de l'auctorialité et du mensonge fictionnel : elles rejoignent ainsi la figure de Circé, maîtresse des métamorphoses plus que de la fabrication des faux.

S'il y a donc bien des femmes présentées comme faussaires, falsificatrices ou maquilleuses, on ne peut que constater qu'elles restent le plus souvent victimes de clichés sexistes qui, soit aboutissent à les éloigner du processus de falsification à proprement parler, soit sont détournés pour leur permettre d'y échapper. Mais, dans ce dernier cas, les veuves entrent en fiction plus qu'elles n'entrent en falsification. Ce qui nous oblige à relancer notre questionnement : dans quelles conditions peut-on construire une figure de femme faussaire ?

3. Femmes-apparitions et disparition des femmes

Quand Linda Nochlin demande pourquoi il n'y a pas eu de grands artistes femmes[87], elle construit sciemment sa critique féministe sur une provocation – mais aussi sur une vision du canon artistique qui continue de minoriser l'apport desdites « artistes femmes ». Il y a pourtant, évidemment, nombre d'« artistes femmes » dont on peut difficilement nier la notoriété, l'influence sur la production artistique de leurs contemporains, ou l'importance des innovations formelles et esthétiques[88]. Il est nettement plus difficile, en revanche, de citer des femmes faussaires. Il y a bien récemment eu un film consacré à Lee Israel[b], mais dans le domaine de la correspondance littéraire. En fiction, comme nous venons de le montrer, elles sont presque inexistantes. On pourrait arguer que cela correspond à un déficit de faussaires féminines historiques ; on peut rappeler que l'auctorialité étant étroitement liée à la notion de paternité corrélée à celle de filiation légitime, l'imaginaire du faussaire comme auteur en négatif explique la non-mixité du cénacle de ces criminels. On pourrait, comme nous avons tout juste

[a] *Ibid.*, p. 262-263.
[b] Marielle Heller (réal.), *Can You Ever Forgive Me?*, Archer Gray, Bob Industries, Fox Searchlight Pictures, 2018.

commencé à le faire plus haut, entreprendre une étude des représentations de la masculinité à travers l'acte de la falsification – y compris en choisissant également de voir dans le faussaire une figure masculine subversive et critique : à commencer par tous ces faussaires dont l'action créatrice semble compenser une sexualité absente, pathologique, ou marginalisée (le Simonini d'Eco, par exemple, ou la figure de Paolo Ciulla). Mais c'est étudier l'existant, et par conséquent cela ne répond pas à la question : pourquoi n'y a-t-il pas (ou si peu) de femmes faussaires dans la fiction contemporaine ?

À défaut de pouvoir analyser des portraits littéraires de femmes pleinement faussaires, nous voudrions nous arrêter exceptionnellement, pour répondre à cette question, sur une œuvre d'art contemporain italienne : il s'agit d'une installation d'Elena Valla du début des années 2000, intitulée *Tutte le falsarie si chiamano Giovanna*[a], « Toutes les faussaires s'appellent Jeanne ». L'installation met en regard, sous la forme d'un triptyque, trois portraits de femmes, alignés horizontalement sur un mur. De gauche à droite : Jeanne la faussaire, Jeanne la papesse, Jeanne la folle. Le premier portrait est un dessin par Holbein le Jeune[b] d'un priant gothique de la cathédrale de Bourges attribué à Jean de Cambrai. Daté de 1523-1524, le dessin représente Jeanne de Boulogne et d'Auvergne, duchesse de Berry, qui sauva le roi Charles VI de la mort lors du Bal des Ardents. Il est conservé au Kunstmuseum de Bâle. Le second est une gravure anonyme du IXe siècle, issue d'un manuscrit d'une *Vie de Benoît III* conservée aux archives vaticanes[c]. Le troisième est une huile sur bois de Juan de Flandes[d], du début du XVIe siècle, représentant Jeanne Ière de Castille, fille de Ferdinand et Isabelle, les rois catholiques. Elle est conservée dans la galerie des peintures du Musée d'Histoire de l'art de Vienne.

Le système d'éclairage de l'installation a été pensé pour mettre particulièrement en valeur les visages, mais plus le spectateur reste dans la pièce où se trouve l'installation, plus l'intensité lumineuse décroît, moins les traits sont discernables, plus les trois femmes deviennent fantomatiques. La bande sonore qui accompagne l'installation évoque des bruits de fouilles ou d'excavations. Nous avons pu la voir pour la première fois lors d'une exposition temporaire en 2017 au Palazzo Ducale de Gênes[e].

---

[a] Elena Valla, *Tutte le falsarie si chiamano Giovanna*, installation (trois portraits, bande sonore et dispositif d'éclairage), 2009, collection privée.
[b] Hans Holbein le Jeune, *Jeanne de Boulogne, duchesse de Berry*, vers 1523-1524, dessin à la craie sur papier japonais, 39,6 x 27,5 cm, Kunstmuseum de Bâle.
[c] *Vita Benedicti Tertii*, Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, ms. Vat. lat. 3873, f. 21 vo.
[d] Juan de Flandes, *Jeanne Ière de Castille*, huile sur bois de chêne, v. 1500, 29,5 x 19,3 cm, Kunsthistorisches Museum de Vienne, Gemäldegalerie.
[e] *Il regno delle ombre: quando l'arte contemporanea è abitata dai fantasmi della storia (1990-2017)*, Gênes, Palazzo Ducale, 16 mars-16 juillet 2017.

Toute l'œuvre fonctionne comme un commentaire ironique de l'effacement des personnages féminins occupant des positions de pouvoir dans les récits historiques contemporains, de leur anonymisation, en somme de leur spectralisation. L'ironie tient à ce que, tout, dans cette œuvre mettant en scène trois figures féminines de faussaires, donc trois autrices problématiques, est sujet à caution. D'abord parce que, si les trois femmes représentées s'appellent bien Jeanne, aucune n'est à proprement parler une faussaire. Jeanne de Boulogne est dite « Jeanne la faussaire » parce qu'elle a battu sa propre monnaie, ce qui constitue certes une atteinte directe à la souveraineté du roi, mais, à bien y regarder, même pas une contrefaçon : ses pièces étaient de meilleure qualité que les pièces royales fabriquées avec des matériaux appauvris pour endurer les coûts de la Guerre de Cent ans. Jeanne la papesse est davantage une impostrice qu'une faussaire : elle dissimule son identité réelle, et son genre, mais elle n'est pas une figure de créatrice. Quant à Jeanne la folle, nous nous sommes assez longtemps interrogée sur sa place dans le triptyque, puisqu'en toute rigueur c'est elle qui est victime d'une usurpation (on la fait passer pour démente afin de favoriser l'accession au pouvoir de Charles Quint), jusqu'à trouver exposée dans *La Réfutation majeure* de Pierre Senges l'hypothèse selon laquelle elle serait la vraie autrice du pamphlet éponyme attribué à Antonio de Guevara, dénonçant la découverte des Amériques comme un vaste canular, et le continent américain lui-même comme un gigantesque faux. En somme, elle serait non pas l'autrice d'un faux, mais d'un texte dénonçant faussement un faux faux.

Aucune de ces femmes n'est donc, à strictement parler, une faussaire : elles tiennent toutes plus d'Oda Kojar que d'Elmyr de Hory. En outre, elles sont pour ainsi dire anonymes. D'une part, parce qu'on ne connaît que très peu leur nom complet (qui se souvient immédiatement que Jeanne la Folle est de Castille ?) : elles sont passées dans l'histoire munies seulement d'un prénom et d'une apposition péjorative, d'un surnom : Jeanne la folle, la faussaire, la papesse. Or Jeanne, comme Marie, ou la Marianne de Marivaux qui porte ce (seul) nom justement parce qu'elle est enfant trouvée, est le prénom féminin le plus générique qui soit. Voilà donc trois femmes indéniablement puissantes, l'une, cheffe de la chrétienté, la seconde, souveraine légitime de l'un des plus prospères États de son temps, la troisième, gouvernant ses terres d'Auvergne et sauvant de la mort le roi de France, effacées de l'histoire, réduites à un prénom commun, et à des surnoms inexacts et caricaturaux. Porter seulement un prénom n'est pas toujours gage d'anonymat : nous savons qui est désigné par « Raphaël », « Michel-Ange » ou « Léonard ». Mais il y a trois Jeanne : ce prénom n'identifie personne en particulier, le nom propre ne fonctionne pas comme désignateur rigide. Le titre comme le

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

système d'éclairage de l'œuvre mettent ainsi l'accent sur l'oubli qui frappe ces femmes ni pleinement faussaires, ni correctement nommées.

Un autre élément suspect de l'installation tient à la mise sur le même plan, à travers le choix d'œuvres de format à chaque fois relativement modeste, et surtout de l'horizontalité du dispositif, des trois femmes, qu'un spectateur inattentif pourrait prendre pour trois figures historiques. Or, si Jeanne de Boulogne et Jeanne de Castille ont véritablement existé, Jeanne la papesse est une fiction issue d'une légende médiévale, une créature de papier qu'on trouve dans les *Dames de renom* de Boccace, mais non dans les archives de l'histoire. Sa présence dans le triptyque joue ainsi comme le pendant ironique des portraits officiels (priant funéraire ou portrait de cour) et prestigieux des deux femmes politiques, les ravalant toutes trois, avec leur faux nom et leurs vies oubliées, à la même menace de dissolution dans l'oubli et la fiction.

Ce porte-à-faux se retrouve à un autre niveau, celui justement des créateurs de ces portraits. Hans Holbein le Jeune est un « maître », l'auteur de tableaux aussi célèbres que *Les Ambassadeurs*, le portrait d'Henri VIII ou le *Christ mort* ; pourtant, le peintre comme son nom demeurent nébuleux. Holbein est en effet un nom-marque : comme les Breughel par exemple, il est porté par toute une famille de peintres qu'on tend à confondre, de leur vivant même, les uns avec les autres. Dans une logique d'atelier, le nom de famille est moins un facteur d'identification de l'auteur ou de la main du maître qu'un gage de qualité, une marque de fabrique garantissant le respect d'un cahier des charges minimal[89]. Que le peintre s'appelle par tradition Hans Holbein *le jeune* est l'indice même d'un usage commercial du nom familial, usage qui rend extrêmement compliqué le catalogage des œuvres et leurs attributions aux divers peintres homonymes, Hans Holbein le jeune, son frère Ambrosius Holbein, son oncle Sigmund Holbein, et son père, également prénommé Jean (Hans est le diminutif de Johannes), Hans Holbein l'Ancien. Et tout reconnu qu'il soit, on ne sait pourtant que très peu du peintre, comme en témoigne le titre de la monographie que l'historien Derek Wilson lui a consacré : *Hans Holbein : portrait d'un inconnu*[a]. Quant à *Jean* de Flandres/Juan de Flandes, ce n'est que le pseudonyme d'un peintre dont on ignore le nom (comme, d'ailleurs, on ne connaît du sculpteur du priant que le prénom Jean, et l'origine cambraisienne). C'est là, de la part d'Elena Valla, une manière ironique de souligner à quel point l'histoire de l'art se construit pour nous, encore aujourd'hui, par les noms ; à quel point elle est encore dépendante d'une logique qui lie entre elles les activités de nomination, d'attribution, d'évaluation (au sens esthétique et économique du terme) et de classification, une logique instrumentalisée par les Holbein et les Breughel, qui

[a] Derek Wilson, *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*, Londres, Random House, 2006.

font du nom d'auteur le fondement d'une marque, d'un prix, et d'une valeur esthétique, et dont la valeur épistémique et économique est encore peu contestée. Si l'on ne voit aucun problème à anonymiser des femmes dont on a, pourtant, conservé le nom, en leur attribuant des surnoms, il faut en revanche nommer les hommes qui ont perdu le leur. Aux *Jeanne* les surnoms, aux *Jean* les appellations géographiques qui pourraient tout aussi bien fonctionner comme des titres de noblesse : de Flandres ou de Cambrai plutôt que de Castille ou d'Auvergne, l'aristocratie du canon artistique remplaçant les quartiers de noblesse de la reine déchue et de la duchesse oubliée.

L'anonymat de l'auteur de la gravure de la papesse pourrait alors s'avérer plus honnête que ces noms qui sont des reconstitutions *a posteriori* ou des marques de fabrique. Mais Elena Valla joue sur le genre même des représentations choisies. En effet, le portrait a valeur d'attestation d'une existence passée parce qu'il représente traditionnellement un être humain de son vivant ou peu après sa mort ; il fonctionne comme l'enregistrement d'une réalité contemporaine – comme, par la suite, la photographie pourra le faire. « Juan des Flandes » est bien un contemporain de Jeanne de Castille, qui a travaillé à la cour des rois catholiques. Holbein a vécu un siècle après la duchesse de Berry, mais il copie une sculpture réalisée très probablement de son vivant. Le IXe siècle aurait vu Jeanne accéder à la papauté : même s'il s'agit d'un personnage fictif, le choix par Elena Valla d'une représentation contemporaine lui permet de jouer sur la valeur d'attestation du portrait. En exhibant une représentation d'époque, elle peut aisément tromper un spectateur inattentif qui aurait oublié l'inexistence de la souveraine pontive. Au IXe siècle toutefois, la gravure n'a pas été encore inventée en Occident, et le portrait féminin reste très peu développé. L'image de la papesse est une représentation impossible ; et il semble que la conclusion la plus probable qu'on puisse tirer de l'analyse de l'installation est que, s'il demeure anonyme, c'est parce qu'il s'agit en réalité d'un faux d'Elena Valla elle-même. L'hypothèse nous paraît d'autant plus intéressante à défendre qu'elle s'inscrit pleinement dans le discours tenu par l'artiste à travers son installation : il n'existe pas de femmes faussaires à proprement parler, les seules qu'on puisse trouver sont des figures oubliées, qui ne sont pas des faussaires à part entière. Pour pouvoir parler au féminin de cette figure de créateur subversif qu'est le faussaire, Valla a été obligée de le devenir elle-même : il n'y aurait ainsi de femmes faussaires que celles que l'on invente.

Si le tableau de Juan de Flandes est une huile sur bois, tableau unique correspondant encore à la conception de l'aura de l'œuvre d'art avant l'ère de sa reproduction technique, le dessin comme la gravure défient le concept d'unicité de l'œuvre. Holbein dessine d'après sculpture : il ne fait pas un portrait, mais la représentation d'une représentation. L'effet de

présence diminue : la duchesse perd une dimension en passant de la sculpture au dessin, du volume à la représentation en perspective, et, désormais seulement esquissée, semble s'effacer sous nos yeux. La personne se spectralise, la représentation en cache une autre dans un mouvement de relativisation de l'importance de l'original qui trouve son point d'aboutissement dans le choix de la gravure comme technique du faux. Par définition, la gravure est un multiple ; et sa présence dans l'installation fonctionne comme un avertissement voilé : non seulement le faux peut se glisser au milieu des chefs-d'œuvre authentiques comme un personnage de fiction peut s'immiscer parmi les *dames de renom* du temps jadis, mais il a tendance à essaimer : combien de fausses gravures de Jeanne la papesse ont-elles pu être produites, ne peut-on s'empêcher de se demander à la vue de l'installation ? Sans compter qu'on n'a affaire, en vérité, à aucun chef-d'œuvre authentique dans cette installation : Elena Valla demeure une artiste peu connue et il est évident que les musées de Bâle et de Vienne ne lui ont pas accordé le prêt d'œuvres aussi conséquentes que celles qu'elle met en scène dans son installation. Que voit-on, donc ? Des copies, qui voisinent avec un faux, qui n'existe vraisemblablement pas sous la forme d'un exemplaire unique. Et ainsi le commentaire grinçant sur la fétichisation d'une histoire de l'art comme histoire des noms se prolonge par l'interrogation de notre perception même de l'œuvre d'art : quelle valeur accordons-nous à la copie, quelle place donnons-nous au faux, à la fois dans notre appréciation esthétique des œuvres passées comme contemporaines (puisque l'installation constitue en elle-même une œuvre d'art), et dans notre entreprise de connaissance de l'histoire et de l'histoire de l'art ? Les catégories apparemment nettes qui informent encore à la fois la rédaction des cartels de musées et des catalogues de vente, décident des prix et des efforts de conservation, se trouvent ainsi irrémédiablement brouillées dans une œuvre qui, si elle est en soi authentique, est presque entièrement un assemblage de faux.

Et même de faux malhonnêtes, ou plutôt de parodies de faux. Le triptyque concentre tous les clichés attachés à la figure du faussaire, quand on la perçoit comme une menace contre l'ordre économique et épistémique établi par les institutions (musées, marché, universités, etc.) de l'art : folie (Jeanne de Castille), soif de pouvoir et subversion de l'ordre et des autorités établies (Jeanne la Papesse), enjeux financiers et économiques (Jeanne d'Auvergne). Ici l'atteinte aux institutions (financières, religieuses et politiques, savantes et épistémiques) se fait par le biais de celles qu'elles excluent des postes de pouvoir en leur sein : les femmes (les Jeannes). La contestation de l'ordre économique, de l'ordre politico-religieux, de l'ordre rationnel, apanages de la domination masculine, est perçue et stigmatisée comme une entreprise de falsification, qui permet de dénier toute auctorialité (un faussaire n'est pas un créateur légitime) aux femmes qui la mènent, et préside à leur oubli.

Voilà pourquoi il nous semble intéressant d'attribuer, même à titre d'hypothèse, le faux à Elena Valla. Que nous dit l'œuvre ? Que la quasi inexistence de femmes faussaires doit s'analyser bel et bien en termes de conception genrée de l'auctorialité. Les hommes faussaires constituent des figures de créateurs ambiguës, à la fois critiquées et perçues comme géniales. La falsification au masculin est une contestation du canon qui renforce la légitimité de la canonisation, une subversion de l'auctorialité qui souligne la permanence de l'importance sociale, économique et culturelle de l'auteur et de son nom dans le monde de l'art. En ce sens, la falsification masculine est une menace épistémique (comment classer et commenter rigoureusement les œuvres si les attributions sont fausses ?) et économique circonscrite et relativement maîtrisée. À en croire l'œuvre d'Elena Valla, la falsification au féminin serait autrement plus radicale. Aux femmes est dénié le droit d'apparaître dans le canon, d'être perçues comme des créatrices à part entière : c'est ce que constatait (et en partie confortait) déjà Linda Nochlin. Le faux, pour elles, n'est pas seulement une critique de la pertinence des noms et des œuvres à l'intérieur du canon, mais du canon lui-même, de la notion d'auctorialité elle-même. Ce que suggère l'installation, c'est que les femmes faussaires seraient les seules en mesure de réaliser, ou de permettre, une histoire de l'art sans les noms – et c'est pour cela qu'elles sont si effacées, si apparemment inexistantes.

L'éclairage de l'œuvre insiste sur l'oubli qui frappe les femmes de pouvoir, leur réduction à des fantômes, et sur leur portrait comme *imago* et comme *eidolon*, leurre et fantôme. Holbein copie le priant funéraire chargé de transmettre la mémoire de l'existence de la duchesse, mais il en reprend aussi les traits dans l'une des gravures de sa *Danse macabre*[a]. La fonction d'attestation de la réalité de l'*imago* comme trace et témoignage d'une existence vécue s'oppose ainsi au devenir-fantôme de la femme simultanément commémorée et oubliée. C'est là une autre source de clivage genré : les hommes deviennent des fantômes dès lors qu'ils sont faussaires. Tel est le sort paradoxal fait au faussaire masculin, celui d'un mort-vivant : ni pleinement reconnu, ni ne pouvant se démasquer au risque de tomber définitivement dans l'oubli. Mais, parce que les femmes de Valla sont de *fausses faussaires*, des faussaires malgré elles, elles doivent résister justement à cette menace de la spectralisation, cette demi-vie à laquelle les faussaires masculins ne veulent pas renoncer, sauf à être pleinement réhabilités comme auteurs à part entière.

[a] Hans Holbein le Jeune, « La duchesse », gravure sur bois, 1526, publiée dans Hans Holbein, Jean de Vauzelles et Gilles Corrozet, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Bâle, 1538.

D'où la porosité des frontières entre le document et le trompe-l'œil, l'interchangeabilité de la trace et du faux : comment faire histoire avec des anonymes, comment redonner consistance à des fantômes ? D'où également les bruits de fouille de la bande sonore : la falsification, nous suggère Elena Valla, est une archéologie comme une autre, une manière de pratiquer l'histoire pour des sujets minorés et sans reproduire des catégories d'évaluation qui seraient aussi, encore, des instruments de domination. Histoire de l'art sans les noms, falsification, exorcisme des fantômes : autant de manière d'interroger ce continent encore mal découvert de la création au féminin.

Ce que nous avons essayé de suggérer en en passant par Elena Valla, c'est que la falsification au féminin, ou à tout le moins son hypothèse, peut se concevoir comme une mise en œuvre de l'inappropriation comme remise en circulation des noms, des valeurs et des catégories épistémiques qui fondent notre appréhension de l'œuvre d'art, notre légitimation de son rôle social et économique, et même la construction de notre sentiment esthétique. La falsification féminine est doublement inappropriée : moralement, on aurait tendance à la percevoir comme le négatif de l'honnêteté intellectuelle et de la rigueur scientifique qui définissent l'entièreté de nos pratiques de recherche ; factuellement, puisque si la falsification *découverte* consacre paradoxalement l'auctorialité triomphante des faussaires hommes (il y a des Van Meegeren exposés comme tels dans des musées), la falsification indétectée des femmes est sans autrice, sans attribution et sans nom. Construire de toutes pièces la série des femmes faussaires, ce serait ainsi, cette fois, réinvestir la notion d'authenticité à l'aune de la démultiplication des formes d'authenticité, et d'auctorialité, possibles.

Conclusion du chapitre

Caractérisé par une série de paradoxes qui en font une figure mouvante et en constante réversion, le faussaire peut cependant s'appréhender selon plusieurs constantes qui permettent, à défaut d'en faire réellement un personnage-type, du moins de constater une certaine unité de la figure : à commencer par le poids des archétypes culturels qui continuent de l'informer jusqu'à nos jours, et dessinent pour le faussaire deux destins opposés, celui du spectre et celui du bâtard, repris dans la fiction contemporaine en fonction des choix esthétiques propres aux œuvres. Les postmodernes semblent ainsi proposer davantage des figures spectrales, là où les épimodernes privilégient des romans de la bâtardise pour penser la création du faussaire comme une entreprise de désaffiliation. Cette dualité du faussaire, entre le fantôme et l'enfant

illégitime, se retrouve également dans les tensions paradoxales qui le construisent comme figure : entre trop-plein et vide, hyperbole et effacement, les faussaires ne s'appréhendent qu'à travers le bal mouvant de leurs masques, derrière lesquels il n'y a pas d'identité à *dévoiler*, mais une intériorité tout entière à construire. C'est pourquoi le faussaire est à la fois une figure de créateur et une figure de *voyeur*, cherchant auprès des autres ce qui lui manque ; manque qui explique également une forme de sexisme du personnage et de sa représentation, notamment dans sa double caractérisation mythique en Pygmalion-Actéon. Cette tendance misogyne dans la représentation des faussaires nous permet de rendre compte du fait qu'il y ait si peu de femmes faussaires dans notre corpus – mais, comme le suggère le cas Valla, c'est, sans doute, plus profondément, parce qu'elles représentent une menace autrement plus subversive pour la création telle que nous continuons de la comprendre, selon un régime auctorial.

Dès lors, il nous reste à déterminer, après avoir cerné autant que faire se peut le faussaire comme personnage, son influence dans les récits qui le mettent en scène : comment ceux-ci s'inspirent-ils, d'une part, des autobiographiques des faussaires réels, et en quoi la présence du faussaire impose-t-elle des choix énonciatifs et narratifs qui sont autant de positionnements éthiques ?

CHAPITRE 4

PERSONNAGES DE FAUSSAIRES ET CHOIX NARRATIFS : Y A-T-IL DES « RECITS DU FAUSSAIRE » ?

Mémoires fictifs, romans historiques, romans policiers, romans d'aventure, romans de collection… la variété des genres et sous-genres littéraires qu'on peut discerner dans notre corpus empêche qu'on puisse postuler l'existence du récit de faussaire comme genre à part entière – du moins en fiction. Car l'autobiographie du faussaire réel, repenti ou découvert, elle, semble bel et bien constituer un sous-genre à part tant elle obéit d'un ouvrage à l'autre aux mêmes structures diégétiques, aux mêmes constellations thématiques, aux mêmes choix narratoriaux, qui informent bien sûr la construction des personnages de faussaires fictionnels. De même, l'inclusion d'un faussaire comme protagoniste ou d'un faux comme objet central d'une quête ou d'une enquête dans un récit donné tend à être accompagnée d'un certain nombre de choix esthétiques récurrents qu'on peut interroger. Si le faussaire comme type, personnage ou figure ne conditionne pas à proprement parler l'adoption d'un genre donné dans le récit de fiction, il suscite le recours à des pastiches, des hommages ou des emprunts stylistiques, thématiques ou narratifs qui permettent la mise en place de pactes fictionnels fondés sur une lecture intertextuelle qui met en abyme les thèmes de la copie et de la reproduction frauduleuse. Au lecteur de retrouver les modèles détournés, parodiés ou repris qui permettent de construire le faussaire comme un double métatextuel de l'auteur et les récits qui le mettent en scène comme des interrogations sur le rapport de la fiction à l'originalité, la création, l'authenticité, et à ce qui est souvent présenté comme leurs contraires, la réécriture, l'imitation, le cliché.

I. L'autobiographie de faussaire : un modèle pour la fiction ?

> *« Je dépose à vos pieds ces mille morceaux choisis – le compte n'y est peut-être pas –, mais ce sont les débris d'un vase qui ne manque pas de valeur. A vous de les recoller et de retrouver le dessin de la fresque qui en faisait le tour… ou de décider s'ils sont bons à jeter. De toute façon, il manque quelques miettes de terre cuite. Je les garde précieusement : elles serviront pour un prochain livre. Elles serviront pour que je me fasse faire une copie de l'original détruit. Croyez-moi : les artisans sont si habiles, vous n'y verrez que du feu*[a]*. » Fernand Legros*

[a] F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 153.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

Que fait un faussaire une fois découvert ? Ironiquement, il se *confie* : les entretiens dans la presse, les participations à des documentaires, voire les expositions de leurs œuvres personnelles ou de leurs pastiches dûment présentés comme tels sont des phénomènes courants dès qu'un faussaire, après son procès, a atteint une certaine notoriété ; ils attestent de la capacité de séduction de ces figures dans la culture contemporaine. Les autobiographies de faussaires[1], ouvrages qui leur permettent à la fois d'exalter leur talent, de se justifier en présentant leur propre version des faits, et de critiquer vertement le monde et de marché de l'art, sont toutefois remarquables par leur homogénéité : elles semblent toutes obéir aux mêmes codes et à la même structure. Ceci s'explique en partie par le fait que les faussaires ne sont pas seulement écrivains, mais lecteurs : ils n'hésitent pas à se citer entre eux. Analyser rapidement cette littérature intertextuelle et apologétique nous permettra d'examiner ensuite combien les fictions de faussaires leur sont redevables d'un certain nombre de *topoi*.

1. L'autoportrait du faussaire : un sous-genre à part[2] ?

Le titre original de l'ouvrage de Wolfgang et Helene Beltracchi est *Selbstporträt*, « Autoportrait », comme celui du livre de Guy Ribes : de fait, les autobiographies de faussaires sont moins des « confessions », quoi qu'ils en disent, que des autoportraits à la manière de Norman Rockwell, dont la fonction est de diffracter l'image que le scandale médiatique ou la scène théâtrale du procès ont composée du faussaire auprès de leur lectorat supposé, en laissant penser qu'on va donner à voir de soi une triple image : celle du portrait du faussaire en artiste, celle d'un reflet trompeur, celle de l'intimité du créateur qui proteste (de manière peu crédible) de sa sincérité[3]. Dans la conclusion de leur ouvrage, les Beltracchi affirment ainsi : « Finalement, nous consentons à laisser le lecteur nous observer comme à travers un *miroir vénitien* : dans ce livre, nous avons raconté notre vie et découvert à cette occasion qu'une vie rendue sous forme de récit ne peut jamais l'être que partiellement, de même que, dans un miroir *semi-transparent*, seule une séquence précise peut être saisie par la lumière tandis que d'autres demeurent dans l'ombre[a]. » Miroirs paradoxaux, qui ne renvoient pas à l'observateur son reflet mais, le plaçant en position de voyeur, le laissent observer, à travers les déformations de la vitre et des jeux de lumières, un accusé qui joue à avouer, qui se met en scène avouant et dissimulant tour à tour[4].

[a] H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 561.

Les récits de faussaires se présentent ainsi comme des autobiographies traditionnelles, des récits de soi à la première personne, retraçant un parcours biographique de l'enfance non à la vieillesse mais à la découverte, l'arrestation, l'emprisonnement puis, après la catabase initiatique de la prison[5], à la double libération, judiciaire mais aussi esthétique et morale, du faussaire, qui justifie par l'apprentissage qu'elle constitue la rédaction du *Künstlerroman* qu'on vient de lire[6]. Ce sont donc des ouvrages à la fois téléologiques et apologétiques : ils sont tout entiers tendus vers la représentation du faussaire comme artiste à part entière et vers l'avènement, progressif et entravé, de cette identité d'artiste, soit mise en péril par la falsification représentée comme une dangereuse séduction, au sens d'un égarement loin de soi, soit permise par la falsification rédimée comme activité esthétique à part entière. Il ne s'agit donc ni d'avouer ni se de dévoiler, mais de construire une image de soi qui vaut comme commentaire critique sur l'art et son marché, l'œuvre, son aura et sa valeur, la magie de la création et la technique de la (re)production. Comme dans le *Triple autoportrait* de Rockwell, l'image démultipliée du faussaire est mise en regard d'autres qui sont à la fois des modèles et des prédécesseurs : artistes admirés, égalés, par lesquels les faussaires se laissent parfois posséder, mais aussi modèles de représentation de soi qu'ils reprennent à leur compte – les faussaires se comparent volontiers aux artistes qu'ils imitent, mais aussi à leurs confrères. Ce sont donc des ouvrages qui ont une structure commune, chronologique, biographique, et tendue vers la conquête de soi comme artiste capable de prendre la parole pour dire *Anch'io son' pittore*[7] ; une mythologie propre, où reviennent les mêmes biographèmes, les mêmes références culturelles, les mêmes anecdotes artistiques[8], voire les mêmes personnes ou personnages, le même personnel narratif ; une visée commune, l'apologie de la falsification comme justification éthique et esthétique, fût-ce de manière ironique ; et qui sont construits sur le même renversement paradoxal de l'idéal de sincérité de la confession en composition ironique d'un autoportrait critique. Dès lors, comme on aura l'occasion de le constater, ils joueront un double rôle, crucial, pour les fictions de faussaires : sur le plan thématique, dans la construction du personnage (ses traits de caractère, ses motivations, son discours de justification) ; sur le plan narratif, dans les détournements du récit de confession.

2. Autoportrait et **Künstlerroman** *: le récit de soi comme roman personnel*

Dans ces récits, le faussaire est un homme (toujours[9]) qui a à la fois une vocation et un destin : on trouve systématiquement une scène d'enfance ou de jeunesse marquant son entrée

en art puis (ou simultanément) en falsification[10] ; matricielle et programmatique, elle déclenche une série d'événements qui s'accompagnent de signes de l'accomplissement artistique comme de la chute à venir. Celle-ci est sans cesse annoncée[11] comme une catastrophe au sens tragique du terme, ce qui permet évidemment de conférer au faussaire la dignité héroïque d'un protagoniste écrasé par la machine infernale et inique d'un marché de l'art qui se venge du transgresseur pour mieux protéger son économie immorale[12]. Dans ce schéma, le faussaire se reconnaît fautif pour mieux réclamer la compassion du lecteur, et même son admiration[13] ; il fait de celui-ci à la fois son témoin et son complice dans sa lutte contre le monde de l'art corrompu. Aussi le moment du procès qui devrait signer sa condamnation juridique mais aussi morale est-il réécrit comme un triomphe de l'accusé qui exhibe l'incompétence voire la culpabilité des acteurs du marché de l'art[14].

Sa vocation et son destin justifient également que le faussaire soit exceptionnel, ce qui se traduit d'une triple manière : par un *œil* inégalable, par une virtuosité artistique ou technique indéniable[15], par une proximité avec les artistes plagiés qui font de lui leur porte-parole, leur héritier, voire leur médium[16]. Certains faussaires se montrent ainsi comme véritablement possédés par l'esprit des maîtres ; Tom Keating est celui qui présente sans doute cette expérience le plus radicalement au premier degré :

> J'ai une telle affinité avec les maîtres anciens que je ressens même des vibrations si je touche subrepticement l'un de leurs tableaux dans un musée. […] [J]'ai souvent senti leur esprit me guider concrètement la main. […] L'une des premières fois que j'en ai fait l'expérience, c'était en 1962, quand je vivais à Kew. Je crayonnais au pastel sur des feuilles de papier Ingres quand soudain j'ai commencé à me sentir très fatigué. Je me suis allongé sur mon lit et, tandis que le jours s'assombrissait, j'ai eu l'étrange sensation de flotter. Puis un sentiment d'oppression, d'être tiré vers le bas. Je me suis senti si mal que j'en ai vomi et pleuré. Mon sommeil fut agité et il me semble me rappeler m'être levé plusieurs fois dans la nuit. Quand je me suis réveillé le lendemain matin, là, sur mon chevalet, se trouvait un autoportrait de Degas. […] Tous les peintres ne sont pas « descendus » en moi de cette façon, mais ceux qui l'ont fait laissent une marque sur le tableau qui est indéniablement la leur – le plus souvent dans l'aspect envoûtant [*haunting*] des yeux. Ils vous suivent à travers la pièce comme ceux du célèbre *Cavalier riant* de la Wallace Collection[17].

Tout se passe comme si le faussaire, tout en pastichant les codes de la nouvelle fantastique à la Edgar Poe, prenait au pied de la lettre le fantasme communément répandu de l'œuvre-relique comme moyen de contact entre l'artiste disparu et le spectateur ; mais ici la hantise est signe d'élection du faussaire légitimité par le maître lui-même dans sa démarche, qui est à la fois vengeance et perpétuation de l'œuvre. Le caractère fantastique de cette dernière proclame malgré la mort le triomphe du maître, conforté dans son indiscutable aura de génie, et, en retour, celui du faussaire enthousiaste – si bien que l'expérience de la possession devient

un enjeu et une pratique spirituelle voire religieuse, une « question d'émotion et d'élévation » : « A ce niveau, on dépasse la question du jugement moral ou de l'illégalité[a]. » La *reconnaissance* par le maître de son héritier le légitime et le fait entrer dans la sphère sacrée de l'art ; et selon une telle logique il faudrait évidemment épargner au faussaire tout jugement profane d'ordre éthique ou juridique : la falsification est un rituel, non une activité vénale, selon les faussaires écrivains.

Elle est donc présentée comme l'établissement d'un rapport intime et réciproque avec les « maîtres[18] », d'une compréhension inégalée qui fait d'un faussaire bien plus qu'un expert : un fils spirituel, adoubé et reconnu par ceux qu'il reprend. Si le roman de la bâtardise est une structure si récurrente des récits de faussaires fictifs, c'est sans doute aussi parce les faussaires réels n'hésitent pas à écrire des romans familiaux dans lesquels ils se voient adoptés par ceux dont ils adoptent le style. Ainsi Piedoie Le Tiec peut-il écrire, en préambule de son ouvrage, une déclaration qui pourrait être reprise par l'ensemble de ses confrères :

> Je suis un contemplatif analytique qui ne sait que se servir de son œil et, un peu, de son cerveau défragmenté. Pensant qu'il vaut mieux ne rien faire de sa vie que la rater, je me suis intéressé à celle des autres, celle des créateurs, des plasticiens, des artistes qui m'ont bluffé par leur existence, et par la force créatrice qu'ils ont véhiculée tout au long de la fabuleuse époque moderne de l'art plastique. J'ai essayé de les comprendre, de pénétrer leur putain d'histoire, leur vie dans leur plus profonde intimité, d'analyser les arcanes de ces grands maîtres qui ont, par leur œuvre, eu un impact sur l'évolution de la pensée. Je suis allé jusqu'à les décortiquer, les ressentir, les détester, les aimer, les refaire, et même les réinventer sans les tromper. Certainement que, au fond d'eux-mêmes, sentant qu'ils ont été compris, ils l'auraient approuvé. Je crois profondément que l'art est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité[b].

Aussi la falsification, si elle est pratiquée avec sérieux et rigueur, n'est-elle pas une trahison : plus encore qu'un simple hommage, elle est continuation d'une œuvre que l'on complète. Et si les « maîtres » peuvent comprendre leurs faussaires, c'est parce que ceux-ci leur rendraient service[19], en produisant les œuvres qu'ils auraient dû mais n'ont pu faire, en assurant la postérité de leur création, voire en se faisant le justicier de l'artiste dont les mânes, comme dans la tragédie, demanderaient à être vengées par l'héritier.

Le caractère exceptionnel du faussaire se justifie également par le fait que la conscience de sa vocation ou de sa destinée le pousse dans deux travers typiques des figures de faussaires : la folie et la marginalité, revisités ici comme signes d'élection : « Mon art plastique : le non-être entendu comme une folie entretenue méthodiquement[20]. » La falsification, vouant en même

[a] G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 127.
[b] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 9. La dernière phrase est bien entendu une paraphrase de la célèbre citation de Picasso.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

temps le faussaire à la solitude et au dédoublement de soi, lui permet ainsi de se peindre en artiste maudit : « Personne n'entendait plus parler de moi. Ma vie était celle d'un solitaire. Je travaillais avec une ardeur extrême. Un autre David Stein venait de naître. […] Je pense aujourd'hui que la raison principale de ce départ, de cette fuite, était l'impossibilité où je me trouvais de vivre ma double vie[21]. »

Les récits de faussaires s'apparentent ainsi à un roman de l'artiste[22] à double titre : par la reprise d'un certain nombre de thèmes ou de structures typiques du genre, notamment dans la construction d'une identité d'artiste vocationnelle et contrariée, mais aussi par le caractère romanesque, mis en scène de manière plus ou moins ironique, des vies de faussaires. Cette représentation de soi comme protagoniste romanesque explique la récurrence d'un certain nombre de scènes obligées d'un ouvrage à l'autre. Certaines symbolisent la légitimité du faussaire à être partie prenante du monde artistique : ils affirment tous, ainsi, avoir pu contempler avec ravissement, dans des galeries, des catalogues ou des musées, leurs œuvres parmi celles des maîtres[23] ; ils ont tous fait des rencontres avec les grandes figures du monde artistique ou politique de leur temps[24]. D'autres sont des provocations qui ont pour fonction de remettre en cause les partitions traditionnelles entre faux et authentique, pour accréditer l'accès revendiqué par le faussaire à la sacralité de l'art. Piedoie Le Tiec relate par exemple que, chargé de faire des faux de la collection Fulton pour les vendre en les faisant passer pour des originaux, il s'aperçoit qu'une partie des tableaux sont inauthentiques[25]. Tout se mélange, copies, faux, originaux et copies de faux, pour suggérer que le dogme de l'authenticité est une imposture de plus[26]. À nouveau, la critique s'avère paradoxale dans la mesure où cette mise en cause ironique de la notion d'authenticité n'empêche pas les faussaires de troquer leurs faux pour des vrais, donc d'adhérer, pour ce qui est de leur collection personnelle, à la pertinence toute classique de la différence entre un faux et une œuvre originale[27].

3. Du je artistique au je écrivant : le refus de l'écriture littéraire et le jeu des modèles

Les faussaires toutefois se peignent comme artistes, mais certainement pas comme écrivains : l'apparent refus du travail du style, qui se manifeste soit dans le choix d'un registre familier ou vulgaire, soit dans la préférence pour un récit rapporté mis en forme par un autre, comme dans le cas des ouvrages de Tom Keating ou Guy Ribes, est censé fonctionner comme le signe de la sincérité du propos (démentie, sur le plan stylistique, par les nombreux jeux de mots qui font signe malgré tout vers une forme de plaisir de l'écriture). Les faussaires se

contentent de se raconter : l'avènement de l'artiste n'est pas celui de l'auteur. Ce dispositif justifie bien sûr la liberté qu'ils s'accordent dans leur récit de déformer ou de taire certains éléments, parfois de manière ostensible. Il ne s'agit pas de donner à lire ce qui s'est passé, la vérité de la falsification, mais une vérité sur soi qui tient non au dévoilement d'une intimité qu'on exhibe, mais à la construction d'un reflet trompeur dans un miroir sans tain : une image d'artiste. Les faussaires font sciemment le choix de la mauvaise foi : ils ne disent pas ce qu'ils sont, mais ce qu'ils entendent être[28]. La biographie est toujours une apologie, l'élaboration d'un moi que la falsification a à la fois fracturé et construit. D'où la récurrence des mêmes biographèmes et anecdotes : il s'agit de conformer le parcours biographique aux exigences du roman de l'artiste.

Les faussaires ont donc leurs histoires et leurs héros : pour expliquer la prolifération des faux « ces cinquante dernières années », Le Tiec invoque deux figures matricielles, Fernand Legros et Elmyr de Hory (qu'il écrit Helmyr[29]), ainsi que Guy Hains, mais aussi Guy Ribes, Van Meegeren évidemment[30], et David Stein[31]. Legros, qui n'est pas faussaire lui-même mais a vendu des faux tableaux, apparaît dans presque tous les récits de faussaires francophones sous les traits d'une figure mythologique et tutélaire : il est toujours représenté comme une apparition fugace, imprévue, excentrique et séduisante qui fascine le faussaire, une sorte d'Hermès qui l'encourage sur le chemin de la falsification. « À la lecture de son chef-d'œuvre, *Tableaux de chasse ou la vie extraordinaire de Fernand Legros*[32], je me mets à rêver d'une vie libre, libertine et décalée, où une certaine magie peut changer une existence terne en un bouquet de lumières[33] » affirme Piedoie Le Tiec.

Ce refus de l'écriture littéraire en passe également par une manière paradoxale de se situer par rapport aux travaux des autres : non seulement les faussaires connaissent les productions de leurs pairs et n'hésitent pas à les commenter, mais ils se lisent entre eux, conscients que leurs écrits appartiennent à un même ensemble dont il s'agit de définir, communément ou polémiquement, les enjeux. Aussi leur représentation d'eux-mêmes dépend-elle étroitement de l'adhésion à tel ou tel modèle construit par leurs prédécesseurs : là où la figure de Legros peut constituer une justification par une forme de filiation revendiquée, le thème de la possession par les maîtres ou de l'inspiration peut aussi servir de repoussoir pour des faussaires se réclamant d'une habileté technique : « Indigestes au possible, les délires "faussaires inspirés"… Les Elmyr de Hory, David Stein, Jacques Harvey, Réal Lessard : grands bouffons devant l'Éternel… La constante, à les écouter : leurs tableaux meilleurs que des originaux, chefs-d'œuvre plus vrais que vrais. Je vous en conseille la lecture. Instructive sur

l'humaine mégalo[a]… » Dans un cas, la possession artistique justifie la falsification en rétablissant une filiation légitime par élection du faussaire par les maîtres ; dans l'autre, la critique de l'enthousiasme esthétique aboutit à la revendication d'une déconstruction de la mystique de l'œuvre et de l'aura des maîtres. Il ne s'agit donc pas simplement de la mise en scènes de rivalités pour prétendre au titre de faussaire le plus génial de tous, mais bien d'un débat critique autour des visées épistémiques et politiques que doivent recouvrir ces récits de soi des faussaires. Hebborn s'amuse ainsi à parodier les expériences mystiques de Keating pour mieux se revendiquer d'un savoir-faire technique objectivable et transmissible (d'où son manuel), d'autant plus démystifiant qu'il ne repose ni sur une prédestination ou une élection du faussaire, ni même sur un talent inné : l'œuvre d'art est réduite à sa fabrique ; dès lors que tous imitent et s'imitent, la falsification est un *métier*, dans tous les sens du terme, comme la peinture ou la sculpture, et au fond comme un autre[34].

L'opposition ainsi orchestrée entre l'artiste élu et injustement conspué et l'artisan paradoxalement honnête comme modèles de réévaluation du faussaire engage le sens même de l'apologie contenue dans le récit de soi : la construction d'une figure de faussaire à contre-courant des représentations socio-culturelles traditionnelles n'est pas présentée comme un exercice de justification purement individuel, mais aussi comme un débat critique entre pairs, contre les experts et les marchands, et prenant les lecteurs profanes à témoin, pour redonner à l'art, sa pratique, sa création, son commerce et sa jouissance, une juste place dans la société.

4. Visées critiques et ambitions épistémiques

Ce portrait de soi en artiste s'accompagne d'une relecture critique de l'art, de son marché et de son histoire qui justifie la défense de la falsification comme pratique artistique à part entière. Celle-ci passe par la défense de l'expertise des faussaires[35], qui se présentent comme bien mieux capables de lire et d'identifier les œuvres que les professionnels assermentés, comme si les faussaires défendaient la pratique ancienne de faire des peintres, plutôt que des marchands ou des érudits, les experts en art – ce qui permet également de réactiver le *topos* de la supériorité de l'œil de l'artiste sur celui du connaisseur. Corrélativement, bien sûr, « les vrais faussaires, et ce depuis la nuit des temps, ce sont les experts et les marchands, censés ne pouvoir se tromper sur l'origine des œuvres et leur authenticité[b]. » Le

[a] Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 11.
[b] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 75-76.

monde de l'art est représenté comme un milieu intrinsèquement corrompu[36] où seuls les escrocs en tout genre (experts achetés, marchands véreux, courtiers malhonnêtes, etc.) ont une chance de ne pas être totalement dupés. Comme un milieu ignare également, incapable d'apprécier le prix esthétique d'une œuvre et réduisant la valeur de celle-ci à une simple donnée économique centrée autour d'une attribution convaincante[37]. Elle passe également par une déconstruction du mythe romantique de l'artiste de génie, unique créateur de son œuvre, en rappelant le fonctionnement en atelier ou le jeu des influences[38]. Hebborn propose ainsi une petite histoire de la falsification : il cite V. Woolf pour défendre l'idée d'une création toujours collective ; attribue les premières fausses signatures aux artistes eux-mêmes, à commencer par Phidias et Apelle, et trace une lignée des artistes faussaires signant les œuvres de leurs élèves ou de leurs suiveurs : Boucher, Ingres, Corot, et Picasso[39]. Là encore, c'est un choix paradoxal dans la mesure où le portrait du faussaire en artiste repose sur ces traits romantiques mêmes qu'il critique : individualité exceptionnelle, marginalité et solitude de la création, pratique de la transgression et de la provocation[40], caractère spirituel voire religieux de l'inspiration – tous présents dans le terme de « maîtres » que reprennent tous les faussaires pour désigner les artistes qu'ils imitent. Elle passe enfin par une revalorisation de la falsification comme pratique esthétique plus intègre qu'une création peu inspirée. « Chez l'artiste, l'escroquerie ne consiste pas à ressembler à sa légende : elle consiste à essayer de correspondre aux fantasmes des clients, des collectionneurs, des galeristes, des marchands ; elle consiste à aller dans le sens des critiques que le public avale sans rien comprendre et en payant très cher. Ce qu'il faut saisir, c'est le concept du maître, la part divine de sa création[a]. » La falsification ouvrirait ainsi, selon Piedoie Le Tiec, sur une transcendance interdite à l'artiste qui ne fait pas de faux mais, pratiquant un art mercenaire, s'avère finalement moins intègre que le faussaire. Elle serait dès lors un instrument de révélation de la réalité de l'art comme pratique collective, faite d'emprunts, de répétitions, de circulation et de copies[41], où l'originalité, l'unicité et l'authenticité sont dénoncés comme des concepts absurdes sur le plan esthétique : « Difficile à soutenir, l'unicité de l'œuvre derrière notre passage… À expliquer, la singularité du geste artistique… Sans parler de l'expertise[b] ! » A nouveau, cependant, le faussaire s'arroge le droit de ne pas choisir entre un geste de déconstruction de l'histoire de l'art et de son marché et sa foi réaffirmée dans l'unicité d'œuvres dont il collectionne expressément des originaux.

L'autobiographie de faussaire met donc en place nombre de structures ou de thématiques qu'on retrouvera ensuite, reprises avec plus ou moins d'ironie et de distanciation, dans la fiction

[a] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 37.
[b] Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 9.

contemporaine : roman vocationnel de l'artiste qui se superpose au roman du bâtard ; scènes topiques de possession, d'inspiration et d'adoption ; critique de mauvaise foi des institutions artistiques, savantes et judiciaires ; réévaluation de la falsification comme activité éthique et esthétique légitime, voire sacrée ; détournement de la confession et du genre de l'autobiographie au profit du portrait romanesque, apologétique et sarcastique de soi. Elles jouent une influence certaine sur la fiction contemporaine, en particulier celle qui met en scène un faussaire narrateur homodiégétique.

II. Types de narrateurs et choix des modèles pastichés ou détournés

Si l'autobiographie de faussaire comme sous-genre peut fonctionner en partie comme un modèle pour la fiction, la manière dont les œuvres s'en inspirent dépend en effet du choix de donner ou non la parole au faussaire comme narrateur. Selon que les auteurs ou les autrices font le choix d'un récit en première ou en troisième personne, les modèles convoqués varient : le choix d'un narrateur homodiégétique en première personne semble en effet entraîner le détournement à la fois des codes du récit de soi et du genre de la confession ; tandis que celui d'une narration à la troisième personne semble induire la présence de système de parasitages du contrat de lecture entre auteur et lecteur, jetant le doute sur la fiabilité de la narration.

1. Récits à la première personne. Mémoires et confessions

Les autobiographies de faussaires réels sont systématiquement, on l'a vu, des récits à la première personne où le faussaire découvert retrace de manière classique son parcours biographique, artistique puis criminel, le plus souvent de l'enfance à la sortie de prison, gage de renaissance symbolique et d'expérience accumulée qui justifie la rédaction du récit de soi. Les récits de faussaires fictifs empruntent pour les parodier les caractéristiques narratives principales de ces récits : l'usage de l'autobiographie comme récit téléologique censé faire de la falsification une vocation ou une malédiction, et le détournement du récit de confession en apologie ironique.

a. Autobiographies et récits de soi parodiques : narration non-fiable et fausse téléologie

Veuves au maquillage s'ouvre sur un paradoxe qui concentre toute l'ironie et l'humour du texte quant à la question de l'autorité du faussaire narrateur sur le récit de sa vie : « Il existe plusieurs versions d'une même épreuve – celles que les veuves prennent sous ma dictée […], celle qui finalement demeure, est sans doute la moins improbable, c'est-à-dire aussi la plus crédible – il ne m'est pas permis d'en juger[a]. » La *dictée* renvoie à une volonté de maîtrise du récit par un narrateur unique, qui se dessaisit pourtant presque immédiatement de son autorité sur le texte (« il ne m'est pas permis d'en juger ») au moment même où il affirme la pluralité des versions possibles, sans qu'aucune ne soit vraie. La notion de *crédibilité* semble du reste renvoyer moins à la plausibilité du récit retenu (dans un roman fondé de toute façon sur une prémisse impossible) qu'à la suspension volontaire d'incrédulité du lecteur : la version retenue serait celle qui fonctionne le mieux sur le plan de la construction de la fiction. Dès l'entrée du texte, donc, le narrateur faussaire place le récit de soi sous le signe d'une triple impossibilité : impossibilité de rendre compte du parcours biographique de manière univoque et définitive, impossibilité de juger et de trancher quant aux multiples versions possibles, impossibilité de ne pas retourner la position d'autorité du narrateur en position d'intermédiation : la création des récits est collective, elle s'élabore avec des veuves qui sont à la fois auditrices, lectrices et écrivaines, elle nécessite des relais et des prolongements – comme en témoigne du reste, au mitan du livre, l'oscillation entre la première, la deuxième et la troisième personne. C'est donc l'ensemble des attentes de l'autobiographie fictive qui sont détournées : alors même que le récit semble être tendu vers un point d'aboutissement net (la disparition du narrateur par décomposition et réduction), le processus aboutit à une prolifération de récits, de versions, de figures d'auteurs ; là où le récit de vie téléologique de l'autobiographie des faussaires réels avait pour but de construire une figure d'auteur en pleine possession de soi et de ses moyens par ou malgré l'aliénation de la falsification, *Veuves au maquillage* fait naître l'auteur comme chambre d'écho et matériau de fiction par effacement de soi. Non pas construire une figure et un roman de l'artiste, mais décomposer celui qui prétend avoir le pouvoir de *dicter* ; non pas fixer le sens d'une action et d'une œuvre par un récit de reconquête de soi contre les portraits médiatiques ou juridiques qui ont été faits du faussaire malgré lui, mais faire de l'ouverture du corps le symbole de l'ouverture du récit ; non pas faire de la falsification, sa pratique et sa découverte, la clé du sens d'une destinée, mais au contraire l'agent de dissolution de toute identité fixe (au point de se réduire à une figure de *clerc*, de *greffier*, de *commis aux écritures* – de copiste et

[a] P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 7.

non d'auteur), et partant d'une liberté retrouvée[42]. Le récit de soi n'est plus clôture identitaire mais ouverture à l'autre et partage.

Cette position, pourtant, n'exclut pas un idéal de sincérité revendiqué (« certaines phrases maladroites sont excusables en partie à cause des expédients parfois douloureux mis en œuvre pour les écrire – mais toutes sont sincères, en raison précisément des douleurs[a] »), même de la part d'un narrateur qui s'affirme immédiatement menteur[43]. Sincérité et véridicité ne coïncident absolument pas pour le narrateur faussaire[44] : s'il reconnaît dès les premières pages que ces mêmes premières pages sont d'ores et déjà frauduleuses, il revendique aussitôt la nécessité de « rester fidèle à son déguisement[b] ». L'autobiographie de faussaires réels se présente comme la construction concertée d'un *portrait* (à la fois identité et image) de soi en artiste, qui doit leur permettre enfin d'adhérer à eux-mêmes, de rompre avec la mauvaise foi de la contrefaçon pour retrouver un idéal d'unité et de cohérence de soi à soi. C'est cette posture même qui semble radicalement et ironiquement critiquée comme exercice de mauvaise foi par les autobiographies fictives de faussaire, qui pratiquent l'exact inverse : la sincérité ne naît que d'un narrateur qui embrasse la déperdition de soi dans la pluralité des versions et l'assomption de la fiction.

Aussi le portrait que la découpe du faussaire finit par proposer est-il celui d'un mannequin grotesque et déformé :

> Selon la version de la veuve morte, […] aucun de nos échantillons mal rapiécés ne quitte la maison. Rien n'en sort, tout se recycle sur place après un court voyage menant de ma chambre à une pièce voisine, quitte mon chevet pour reconstituer tant bien que mal, de l'autre côté de la porte, un pantin, un mannequin de facture à peu près respectable, mais boiteuse : il ne me ressemble pas, bien qu'il soit fait entièrement de tout ce dont je me débarrasse […] ; mal fichu parce que les erreurs, les maladresses, les mésalliances aussi, la hâte avec laquelle parfois les veuves l'assemblent, l'inadaptation d'un membre à un autre en font un brouillon ; il n'a pas mon profil parce que mon nez au milieu de sa figure, qui est la mienne, ne décrit pas trait pour trait mon visage, ni son inverse, ni sa caricature (les coutures des infirmières accusent pourtant les traits, creusent, exagèrent), mais une traîtrise en forme de reflet, traître à force d'être fidèle[c] […].

Au miroir sans tain des faussaires réels vient donc s'opposer la « traîtrise en forme de reflet » du faussaire fictif : le dogme de la fidélité à soi ne peut aboutir qu'à une caricature grotesque et monstrueuse. L'anatomie de soi-même pour ne reconstituer que soi-même ne peut produire qu'un pantin désarticulé, un brouillon plutôt qu'une image révélée et révélatrice : c'est toute la monstruosité de la répétition pure qui est métaphorisée par cette image. Le narrateur

[a] *Ibid.*, p. 8.
[b] *Ibid.*, p. 9.
[c] *Ibid.*, p. 187-188.

faussaire de fiction ne peut être sincère que lorsqu'il s'adonne avec rigueur au bal des masques ; mais surtout quand il fait de cette circulation des masques le lieu d'un partage fictionnel avec son lecteur. Là où les faussaires réels entendent paradoxalement être des hommes de la vérité[45] (et donc demeurent, à en croire Deleuze, faussaires malgré tout), les narrateurs faussaires fictifs savent qu'ils existent dans le cristal de leurs incarnations successives et interchangeables. Cette différence est particulièrement perceptible dans la réécriture de la scène de procès comme scène de triomphe du faussaire :

> Avant de rêver à la reconstitution de mon propre assassinat, avant de cohabiter, polygame, avec mes veuves toujours acerbes, j'avais envisagé pour occuper ma solitude de me faire traîner devant vingt tribunaux, pour des motifs fantaisistes et diffamants, allant de nécrophagie à grivèlerie, j'envisageais d'écrire moi-même d'avance les lettres qui me dénoncent – toujours par amour du faux, ici doublé du plaisir de signer d'une croix – je me serais livré aux policiers, soumis, résigné, colérique s'il le faut, en prenant le ton de l'honneur bafoué ; je me serais présenté devant les juges pour le seul plaisir de prouver mon innocence et d'être relaxé, avec les honneurs, grandi par l'épreuve et couronné des lauriers de Dreyfus[a].

Le triomphe envisagé par le faussaire n'est pas celui, revanchard, d'une dénonciation de l'incompétence des experts et du détournement de la procédure judiciaire comme épreuve et preuve du talent du faussaire, qui doit le reconnaître une fois pour toutes dans son identité d'artiste au moment même où elle le condamne, mais une scène de théâtre où le faussaire jouit pleinement du paradoxe du comédien : être soi-même en étant et sans être un autre, le caractère grotesque des accusations interdisant qu'on les prenne au sérieux tout en étant emblématique de son activité (resquiller et se nourrir des morts : plaisirs de faussaire). La mauvaise foi du comédien se comprend ainsi comme préfiguration et prélude de l'activité d'écriture, l'innocence bafouée étant la première étape du programme, parodiquement christique, de sacrifice de soi du narrateur sur la croix de la fiction. Dès l'initiale, le récit de soi du faussaire, devant ses juges (des auditeurs-lecteurs comme les autres) se compose d'une pluralité d'écrits, de versions, de mises en scènes et (on y reviendra) de fautes. La nécessité de l'invention des sources (fausses lettres de dénonciation) constitue pour le narrateur le fondement même de l'activité biographique :

> Jamais de fiction, par contre, […] pas d'autobiographie à proprement parler : ou indirectement, puisqu'il s'agissait pour moi de fournir à un auteur tous les documents forcément inauthentiques lui permettant de rédiger ses mémoires : de la correspondance, des mots doux, des bulletins scolaires, un carnet de santé, un livret militaire voire même des casiers judiciaires venant donner du corps à une vie terne ou trop souvent dominicale, une enfance passée entre les jupes des deux parents, une adolescence dépourvue de sonnets comme d'amours[b].

[a] *Ibid.*, p. 10.
[b] *Ibid.*, p. 12.

Tout se passe comme si le narrateur prenait au pied de la lettre l'exigence de faire de l'autobiographie un roman personnel capable de « corriger » les lacunes biographiques qui ne peuvent être comblées que de manière palimpsestuelle, par prolifération des faux et des masques. Le récit de soi est donc toujours réécriture de faux documents, mosaïque de textes inauthentiques dont seule la rigueur dans le choix de l'agencement et de la découpe garantit, sinon la vérité, du moins la *bonne foi* de la démarche au sens d'honnêteté du pacte de fausseté conclu avec le lecteur, et de générosité du partage des sources, textes et inventions (comme le précise le narrateur, « [u]n tel métier oblige à se fournir en documentations, en archives : je possède des cantines pleines de contes de fées, de dictionnaires illustrés, de biographies exhaustives[a]. » La circulation des intertextes par le jeu des vraies et fausses citations, des dictées et des réécritures, des versions et des interprétations diverses, est non seulement potentiellement infinie, mais efficace et presque performative, car « à force de prendre des hypothèses pour argent comptant, les faits prétendent à une certaine réalité sous prétexte d'être passés insensiblement de l'état de projet à celui de souvenirs[b] ».

C'est non seulement la téléologie des biographies de faussaires qui se trouve ironiquement renversée, mais également la volonté de reprise en main de la narration qu'ils manifestent : proposant un paradoxal récit de soi, le greffier veut moins se raconter que se donner à raconter, devenir littéralement matière à récit. Il nous offre son corps/cadavre comme terrain de jeu fictionnel en recourant à une seconde étape préliminaire à l'anatomie : l'enquête policière. Plutôt de que construire un *portrait* maîtrisé, miroitant, à la fois référentiel et nourri de références picturales, littéraires et culturelles, le faussaire veut s'offrir à nous comme trace (et donc déjà presque comme texte) :

> je rêve à un crime inexplicable, à l'angle d'une balle dans mon dos défiant toutes les logiques balistiques et humaines, à une empreinte de doigt sur un verre à vin relevée tout près du corps et dont on ne retrouvera jamais le propriétaire. Ou bien un meurtre d'intérieur, tous verrous fermés, digne de la *Chambre Jaune* ou de l'autarcie des *Dix Petits Nègres*, mais qu'un indice irréfutable attribue à un tiers, assassin monte-en-l'air ou passe-partout – je voudrais, une fois mort, qu'une petite trace rouge sur ma joue oblige tout Interpol à chercher la femme.
> 23 – Jaloux sans doute des silhouettes qui se dessinent à la craie blanche sur le sol […] ; jaloux de cette tache (cognac ? sang ?) qui s'ouvre comme bouche en cœur à hauteur de la poitrine […]. Certains rêvent d'une carte en forme de cœur le jour de la Saint-Valentin ou d'aventures dénudées avec des filles à Tarzan, moi j'envisage mon propre meurtre et rêve, en guise de commencement d'idylles, à un simple indice oublié : une cigarette (dont Scotland Yard serait capable, à en croire les livres, de tirer une biographie entière) et, sur le bout de cette cigarette, à l'endroit du filtre, le

[a] *Ibid.*, p. 12.
[b] *Ibid.*, p. 187-188.

> rouge des lèvres. Une scène représente l'enquêteur (pourquoi pas moi ?), accompagné d'une esthéticienne elle-même maquillée jusqu'aux cheveux […]. De bonne grâce, l'esthéticienne, jouant volontiers le rôle de la secrétaire au bras de Marlowe (hormis la permanente 1946), s'étale le produit sur les lèvres, embrasse une cigarette neuve, pour procéder à une reconstitution. […]
> 25 – Avoir un cadavre (même réduit à l'état d'une simple silhouette dessinée à la craie) dans son salon, […] et mener l'enquête à son propos : ça ne suffit pas pour meubler sa solitude – surtout si le cadavre et l'enquêteur sont une même personne – mais ça tue le temps, et distrait de l'ennui – parce qu'un drame de cette nature permet d'émettre sans compter une série d'hypothèses, nées du soupçon, au sujet de n'importe quoi, ou de n'importe qui (amis perdus de vue, maîtresses platoniques et fuyantes, épiciers, voisins dans l'indifférence, parents éloignés, nièces ingrates : aussitôt après le crime, tous passent du statut de citoyens ordinaires à celui de suspects, c'est-à-dire soupçonnables d'intrigues et de cruauté ; deviennent comme par enchantement malins, menteurs, profonds, nuancés, passionnés, vindicatifs, obsessionnels ; ambigus alors qu'ils étaient simples, retords au lieu d'être obtus, mystérieux plutôt qu'ordinaires[a]).

L'enquête est toujours matrice de fiction : parce que le rêve d'une biographie tout entière tirée d'un seul indice (et que cet indice soit aussi le corps même du narrateur, réduit à la trace de sa disparition, devenu purement et simplement signe) n'est pas celui du dévoilement d'une vérité préétablie qui rendrait le narrateur à soi, mais d'un déraillement de l'enquête qui réenchante le monde. L'incapacité à aboutir à une solution satisfaisante (parce que le meurtre a été joué pour être impossible) fait de l'enquête non un récit clos mais le départ d'une prolifération d'hypothèses et donc de récits. Aussi le narrateur peut-il être à la fois cadavre et enquêteur : il ne cherche pas à se trouver ou se retrouver, mais à faire de son effacement le point de départ d'une transformation du corps comme signe en texte ouvert. L'indice est faux, à la fois parce qu'il factice (il ne correspond qu'à des clichés du film noir ou de la littérature policière) et parce qu'il est construit pour égarer, c'est-à-dire transformer l'ordinaire en mystère en sabotant l'enquête pour mieux en faire une matrice narrative.

La référence à Christie est en cela frappante, tant ce qui distingue le travail de la romancière est justement de minimiser l'impact d'indices concrets (classiques et attendus) au profit d'indices linguistiques : la vérité est à chercher, chez elle, dans les discours et les récits des personnages, bien plutôt que dans le mégot de cigarette[46]. C'est déjà la métamorphose de l'objet en texte qui fonde le succès de l'enquête, ainsi que les permutations des rôles qu'elle orchestre : A. Combes a montré que chez la reine du crime, la solution souvent « réside dans la coïncidence de l'inconnu (le coupable) et d'un rôle reconnu (le détective, la victime, l'assassin[b]) », dans la mesure où « si l'on veut aboutir à un roman de *détection* : il faut

[a] *Ibid.*, p. 18-21.
[b] Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 16.

maintenant donner au récit son enjeu : la recherche d'une identité[a]. » Chez Christie, le détective ne peut pas être le mort, parce que la question fondatrice de l'enquête se résume à un « Qui ? » qui doit aboutir à une solution fiable et fixe ; l'enjeu est l'attribution d'une identité à l'assassin. Mais peu importe chez Senges, puisqu'il s'agit au contraire de rendre obscures et mystérieuses l'intégralité des figures qui gravitent autour du cadavre disparu, et le cadavre lui-même. Le faussaire ne rêve pas, assassin, de se confondre avec le détective, ni de faire passer l'assassin pour une victime, mais de confondre cadavre et enquêteur. Aussi son échec (« Tout cela a échoué, […] parce que je n'ai pas su résoudre le problème consistant à faire jouer par une seule personne le rôle du cadavre et celui de l'enquêteur : dédoublement sans lequel, pourtant, il n'y a pas d'instruction possible[b] »), s'il explique et annonce le rôle futur des veuves, est-il à relativiser, puisqu'il dessine exactement le projet mis en œuvre dans l'ensemble du roman : transformer le corps en trace, en signe, en début de roman à faire écrire par d'autres (les veuves, les enquêteurs, figures de lecteurs agissant). Là où les faussaires réels s'écrivent, le faussaire fictif se donne à lire. L'autobiographie est morcelée, trouée : elle est un appel à l'interprétation comme enquête et construction de récits, un appel à l'exploitation de tous les clichés[47] attachés à la figure de la facticité qu'est le faussaire, de toutes les hyperboles, pour faire tourner la machine fictionnelle. Le « contrat de lecture » que propose l'autobiographie de faussaire n'est plus dès lors le dévoilement d'un récit dissimulé (ce qui s'est produit) dans un récit exhibé (celui de l'enquête[48]), mais propose au lecteur un rôle à mi-chemin entre un Poirot lecteur[49] qui creuse le texte dans le sens qui lui convient et un Marana auteur faussaire qui transmute l'indice cliché en hypothèse frauduleuse.

Une autre manière de subvertir l'autobiographie du faussaire comme roman de l'artiste consiste à déplacer l'intérêt et le rôle de la falsification dans le récit tout en proposant un faux récit de soi. C'est ainsi que fonctionne, par exemple, *Memoirs of a Master Forger*, signé William Heaney, qui s'affiche donc comme un récit autobiographique de faussaire en bonne et due forme, puisque non seulement il reprend un titre très proche, par exemple, de l'autobiographie d'Hebborn (*Confessions of a Master Forger*), mais encore il présente un protagoniste narrateur homodiégétique, qui porte exactement le même nom que l'auteur annoncé. Or tout dans ce dispositif est trompeur : Heaney, d'une part, n'est pas véritablement un « maître faussaire » : s'il a, dans sa jeunesse, fabriqué un faux manuel de démonologie à partir de livres anciens, c'est surtout, dans le récit, son complice Stinx qui produit les faux manuscrits de Jane Austen qu'Heaney se charge de vendre. Ce maître en falsification n'est

[a] *Ibid.*, p. 15.
[b] P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 21.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

qu'un personnage secondaire, que du reste Heaney passe une bonne partie du livre à chercher après avoir constaté son absence inquiétante. Le récit ne correspond pas à ce qu'on attendrait de mémoires : s'il y a bien un certain nombre d'analepses qui expliquent le traumatisme adolescent à l'origine de la dépression du narrateur, il ne s'agit pas d'un récit de vie de la jeunesse à l'expérience, la maturité ou la vieillesse ; encore moins d'un récit qui expliquerait la part décisive prise par l'auteur dans une série d'événements historiques donnés. Le texte présente bien un parcours de rédemption au cours duquel le protagoniste parvient à reconnaître les causes de son malaise et de sa marginalité et à accepter ses démons, mais cette progression n'est pas présentée du point de vue rétrospectif d'un personnage qui aurait une fois pour toutes réussi à coïncider avec ce qu'il voudrait être ou aurait aucun sentiment d'accomplissement. Surtout, William Heaney est un personnage fictif : le roman est l'œuvre de Graham Joyce[50]. Ce n'est donc ni une autobiographie, ni un récit de vie de faussaire : la falsification joue un rôle dans le texte qui reste relativement mineur, elle ne constitue pas un pivot de l'intrigue, la source d'un retournement ou d'une catastrophe – de fait, le rapport des personnages à la fraude qu'ils organisent restent globalement inchangé du début à la fin de l'œuvre. Le livre subvertit donc toutes les attentes que peuvent susciter son titre et ses paratextes.

C'est en fait une œuvre volontairement hybride, qui tient du roman psychologique, social et fantastique, comme l'indique son incipit, qui parodie un traité de démonologie tout en instaurant immédiatement la non-fiabilité du narrateur : « Il y a mille cinq cent soixante-sept démons connus. Précisément. D'accord, je sais que Fraser dans son étude prétendait en avoir identifié quatre de plus, mais il est évident qu'il confond démons et pathologies psychologiques. […] Je soupçonne Fraser de ne même pas croire à ses propres études de cas. […] J'en sais quelque chose : après tout, nous étions ensemble à l'université[a]. » L'accusation d'hypocrisie vient immédiatement jeter le doute sur les propos du narrateur, malgré leur caractère assertif, renforcé par l'usage d'une note de bas de page confrontant les travaux de Fraser à ceux d'un certain Goodridge dont l'ouvrage est précisément cité selon une nomenclature bibliographique courante dans le monde scientifique (quoique, bien sûr, l'ouvrage en question soit fictif et que les notes de bas de pages en général soient condamnées quelques lignes plus loin comme intrinsèquement démoniaques). La controverse scientifique traduit la mauvaise foi du narrateur dès lors que les chiffres 5, 6 et 7 (1567 démons connus) reviennent constamment comme mantra

[a] "*There are one thousand five hundred and sixty-seven known demons. Precisely. Okay, I know that Fraser in his study claimed to have identified a further four, but it's plain that he's confusing demons with psychological conditions. […] I suspect that Fraser didn't even believe in his own case studies. […] I should know: I did after all go to college with him*." W. Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, *op. cit.*, p. 1.

et comme outil de structuration de sa pensée dans le récit, et trahissent donc la valeur avant tout symbolique que le narrateur leur accorde : il reproche ainsi à Fraser de faire exactement ce qu'il fait, les démons étant une métaphore évidente des émotions, souffrances et afflictions humaines tout au long du récit. Cet incipit est caractéristique de l'usage que fait Joyce du fantastique, en ce qu'il place le lecteur dans l'impossibilité de savoir si on vient de lui donner accès à un monde fictionnel dans lequel les démons existent et sont décrits par un narrateur de mauvaise foi mais somme toute lucide[51], ou s'il découvre les pensées d'un narrateur pathologiquement non-fiable – ce qui, évidemment, oblige à effecteur constamment une double lecture, métaphorique et littérale, des démons, dans un texte trompeur consacré ostensiblement à la falsification.

Là où l'autobiographie de faussaire réel se présente comme une opération de vérité (fût-elle partielle et hypocrite), le roman postule la nécessité d'en passer par la fiction fantastique pour parvenir à un retour à soi comme réinvention de soi. Souffrant d'avoir vécu dans le mensonge pendant des décennies, le narrateur ne peut en sortir qu'en se reconnaissant dans une image impossible : « le plus grand des démons auxquels je faisais face était celui que je voyais dans le miroir. Parce qu'il était le maître de tous les autres. Que dire ? J'avais vécu dans l'ombre d'une faute que je n'avais pas commise et ce faisant fait de ma propre vie une contrefaçon. […] Il faut lâcher prise. Personne n'a besoin de garder une première édition[a]. » L'image de la première édition, censément la plus authentique, comme version frauduleuse d'une vie qu'il faut vivre en acceptant les altérations successives qui déforment les livres, comme Heaney et ses amis dans le roman transforment des manuscrits pour leur donner l'air ancien, conforte ce choix de la fiction et du fantastique dans la construction du portrait psychologique. La découverte du démon originel qui accompagne le narrateur, ce père et maître de tous les autres, n'est pas la révélation ultime qui fonctionne comme une clé de lecture de sa vie et donc de ses mémoires, ce qui réinstaurerait la téléologie et le regard rétrospectif qui fixe la vérité de l'être, mais la première étape d'un processus de déprise (*let go*) qui fait de tout ce qu'on vient de lire une simple *version*, une simple édition à réécrire et remanier. Dès lors, la double lecture possible, littérale et métaphorique, du rôle des démons dans l'intrigue est une manière d'inscrire à même le texte d'ores et déjà deux versions potentielles du parcours biographique et de la voix qui en rend compte ; comme la falsification, qu'il continue à pratiquer jusqu'au bout, permet la multiplication des éditions, chaque copie étant dissemblable, comme en atteste l'épisode où Stinx produit deux faux *Pride and Prejudice* simultanément : le narrateur note que tout diffère

[a] *"[T]he biggest demon I faced was the one I saw in the mirror. Because he was the master of all others. What should I say? I have lived in the shadow of a wrong I didn't commit and in doing so made a counterfeit of my own life. […] You let go. No one needs to hang on to a first edition*." *Ibid.*, p. 307.

entre les deux volumes, et que « même les tachetures du papier variaient d'une copie à l'autre[52] ». Et comme la citation et la reprise permettent paradoxalement de se connaître, ainsi qu'en atteste la façon dont le personnage d'Antonia cite immanquablement à William Heaney les œuvres d'un autre grand amateur de démons, William Blake. À la lutte contre la vie contrefaite correspond l'éloge de l'ouverture de soi au possible, l'entrée dans le cristal où l'existence ou la non-existence des démons devient indiscernable.

Le Condottière, en revanche, serait ce qui se rapproche le plus d'un récit téléologique et révélateur, où la falsification mène à la catastrophe (le meurtre) et son dépassement à une libération et un retour à soi qui prennent la forme canonique du parcours initiatique achevé, comme le signalent les derniers mots du livre : « Plonger. Vers ce jour à mettre au monde[a]. » Qu'il s'agisse d'un récit de soi rétrospectif et maîtrisé est suggéré par les deux exergues, l'un emprunté à *L'Âge d'homme* et qui annonce la réussite, même en demi-teinte, de l'épreuve de la catabase, de la renaissance qui s'ensuit et de leur transcription (auto)biographique[b] ; l'autre à Descartes et ses *Méditations*, qui débouche après examen de la mémoire et des croyances sur une pensée assurée d'elle-même : « je considérerai ce que j'en dois maintenant croire[c] ». Mais cette organisation est fragilisée dans le récit par la prolifération des pronoms qui associent à la première personne une deuxième et une troisième qui suggèrent la conscience clivée, en crise, du protagoniste, qui ne paraît pas pleinement capable de s'approprier les événements pour leur donner sens, comme dans ce passage où le *je* ne ressurgit qu'à la faveur d'une citation déformée, un emprunt à d'autres : « Il allait mourir. L'idée le rassurait comme une promesse. Il était vivant, il allait être mort. Et puis après ? Léonard est mort, Antonello est mort et moi-même je ne me sens pas très bien[53]. » De même, le récit analeptique des événements comme dévoilement et analyse de la crise identitaire provoqué par la falsification est scindé en deux versions possibles, le récit fait à Streten dans une parodie d'interrogatoire ou de cure, et les passages où Gaspard prend seul en charge la narration : il n'y a ni un seul récit, ni une seule manière de le raconter. Surtout, si révélation il y a dans le livre, c'est que la cohérence à soi, l'unité d'une identité une fois pour toutes définie, l'aboutissement téléologique, ne sont que de l'ordre du mythe et de l'art et s'avèrent mortifères dès qu'on tente de les rechercher :

> Le Condottière, jamais, ne fera le moindre geste. Il a compris. Il sait. Il est le maître du monde. […] Cette victoire immédiate est un mythe. […] Le Condottière n'a aucune passion, pas même celle de la domination : c'est un jeu où il gagne à tous les coups. […] Tout à la fois, parce qu'il n'a nul besoin de se définir. Unité ou

[a] G. Perec, *Le Condottière*, *op. cit.*, p. 203.
[b] « Comme beaucoup d'autres, j'ai fait ma descente aux enfers et, comme quelques-uns, j'en suis plus ou moins ressorti. » *Ibid.*, p. 31.
[c] *Ibid.*

> contradiction. Son sort est parfaitement déterminé. Sa liberté totale. Son hésitation nulle. Sa vie est une flèche. Pas d'ambiguïté, pas d'équivoque. A-t-il jamais eu une question à se poser ? Non. Aucune supercherie. […] Et le voilà cloué sur le panneau, étiqueté, défini, enfin limité, avec sa force, sa sérénité, sa certitude, son impassibilité. […] Cela l'art ? La mise en évidence d'un ordre, d'une rigueur, d'une nécessité ? En quoi cela le concernait-il[a] ?

Or Gaspard est précisément celui qui ne peut parvenir à une identité cohérente, définie et victorieuse, et la vivre : c'est bien parce qu'il a tenté de se réduire à une étiquette aussi limpide et définitive que son modèle et son double pictural qu'il est entré en crise : « Gaspard faussaire. Un piège un peu trop bien tendu. Une évidence. La fallacieuse impression d'une sécurité[b]. » Aussi la reconquête de soi ne peut-elle pas être la considération méthodique prescrite par Descartes, mais « une démarche incertaine » qui n'est « plus le triomphe immédiat, dans une sérénité sublime et satisfaite – le triomphe du Condottière – mais, lentement arraché au temps, dans l'anxiété évidente d'une rechute toujours possible, dans le danger – inconnu, méconnu, reconnu – des erreurs et des faux pas, le nouveau sursaut de la confiance », et non « pas une élucidation, non pas une explication, non pas une illumination[c]. » Il faut dès lors reconsidérer la double promesse, initiale et finale, faite au lecteur : nul récit rétrospectif expliquant et élucidant la biographie et le caractère d'un homme qui est « [m]ort et ressuscité[d] », mais une déchirure indépassable entre présent et passé qui invite à réinterpréter le motif du plongeon (qui est aussi une métaphore traditionnelle de la mort) comme l'annonce d'une recréation absolue de soi, de la réinvention d'un moi incertain et fragile, radicalement indéfini. En dernier lieu, si ce roman du dépassement de la falsification est un potentiel roman de l'artiste[e], c'est parce qu'il subvertit la téléologie à l'œuvre dans les récits biographiques de faussaires et déconstruit le portrait de soi qu'ils entendent réaliser : c'est en surmontant la fascination pour le tableau que Winckler retrouve une liberté précaire.

Certaines œuvres de notre corpus reprennent donc aux écrits de faussaires réels leur structure d'autobiographie tendue vers l'avènement d'une identité, émancipée, d'artiste et d'homme libre ; mais en en subvertissant toutes les composantes : l'autobiographie est représentée comme un exercice incertain, peu fiable voire fallacieux, et est prise en charge par un narrateur à l'identité multiple, changeante et problématique ; l'identité artistique promise est déconstruite ironiquement comme un mythe ; la structure téléologique est minée par la pluralité des récits et des versions possibles, parce que le rôle de la falsification est largement transformé.

---

[a] *Ibid.*, p. 180-183.
[b] *Ibid.*, p. 183.
[c] *Ibid.*, p. 184.
[d] *Ibid.*, p. 194.
[e] « – Tu seras peintre ? – J'essaierai… Peut-être pas… » *Ibid.*

Elle n'est plus ce qui produit la catastrophe et l'expérience initiatique qui en découle, mais ce qui permet au faussaire de se montrer sincère dans la jouissance de la circulation et de l'interchangeabilité de ses masques. Même pour Winckler, la sortie des enfers qui coïncide avec l'abandon de la falsification ne débouche pas sur un retour à soi mais sur une réinvention radicale, une déprise (comme Heaney) plus qu'une reconquête, une ouverture aux possibles plus qu'un portrait fini. Les faussaires fictifs sont bien plus deleuziens que leurs pairs réels.

b. De la fausse confession à l'apologie ironique

Si donc une partie des œuvres en première personne choisit de pasticher pour la détourner l'autobiographie comme roman de l'artiste des récits de faussaires, une autre s'attache à ironiser le genre de la confession qu'ils prétendent mettre en œuvre, pour en faire une apologie personnelle ludique et de mauvaise foi.

Il serait facile de faire du faussaire l'homme du manque, qui comble ses lacunes, sur le modèle sartrien, par la mauvaise foi et l'imitation d'autrui ; en somme, qui contrefait sa vie et sa personne comme il falsifie les objets qu'il produit[54], d'où « cet attrait et cette répulsion du personnage face aux clichés qui stabilisent une image de soi, donnent un cadre au Moi, mais en même temps le falsifient[a]. » De fait, la confusion ou l'articulation, qui tient du lieu commun, entre faux et fausseté, faux et mauvaise foi, est la donnée à partir de laquelle s'élaborent les fausses confessions de faussaires : elles mettent systématiquement en scène des narrateurs non seulement non-fiables mais conscients de leur mauvaise foi, et filant la métaphore du masque, de l'acteur ou de l'imposteur tout au long du récit. De fait également, bâtards et fantômes sont des figures du manque, et de la hantise de ce manque. Mais cette donnée n'est qu'un point de départ que les fictions de faussaires renversent au nom d'une apologie ironique non seulement de leur personne, mais, à travers la *persona* qu'ils construisent sciemment, des pouvoirs démiurgiques de la fiction (ou du rêve de ces pouvoirs).

M. Decout indique trois moyens, entre autres, par lesquels la littérature dans son ensemble se reconnaît de mauvaise foi : elle peut rappeler « qu'une communication véritable est aussi possible à l'intérieur de l'aporie, de l'inconséquence, de l'illogisme comme de la fraude ou du resquillage. Que l'idéal de la transparence n'est pas forcément une panacée pour inventer un trait d'union avec autrui[b] » ; ou faire l'éloge de la mauvaise foi contre le simple

[a] M. Decout, *En toute mauvaise foi*, *op. cit.*,.p. 46.
[b] *Ibid.*, p. 55.

mensonge, mensonge des personnages et mentir-vrai trop simple des accusations contre la fiction[55]. Surtout, elle peut démontrer que l'idéal de sincérité promu par la forme de la confession n'est qu'une posture de mauvaise foi de plus, un idéal impossible de cohésion et de coïncidence de soi à soi, de dévoilement de soi dans le reniement même de soi[56]. Ce sont surtout ces impasses et ces paradoxes de la confession qu'explorent ironiquement nombre de fictions de faussaires en première personne, notamment parce qu'elles se fondent sur un renversement de la confession comme « idéal d'être » en « idéal du connaître[a] », qu'il s'agisse de se connaître ou de connaître l'autre posé dans une (fragile) altérité inatteignable. Cet idéal de connaissance est bien sûr aux prises avec les complexes de Pygmalion et d'Actéon qui hantent les faussaires : la confession détournée ou parodiée devient alors un moyen de tenter de se connaître soi et de connaître l'autre sans réifier quiconque, gageure qui semble ne pouvoir s'accomplir que dans le vacillement du bal des masques qu'orchestrent les faussaires narrateurs.

C'est le cas dans *Excusez les fautes du copiste* de Grégoire Polet, récit censé être la longue confession du faussaire à son avocat, au moment de son procès. Les fautes du titre ne seraient ainsi pas à comprendre comme les erreurs commises dans le travail de reproduction du faussaire mais comme la faute morale que constituerait la falsification. Le faussaire s'assume et se réinvente à la fois comme génie dans la pratique de la falsification (on le lui répète) et comme écrivain d'une fausse confession : si le texte est placé sous le signe de Balzac (le premier exergue, qui reproduit la phrase finale du *Cousin Pons*, explicite le choix du titre), il l'est aussi sous celui de Cervantès (dans le second exergue), et sans doute également d'une parodie de Rousseau. La confession, l'aveu, sont en effet immédiatement mis en doute par les épigraphes finales, et l'ensemble du récit est marqué par l'incertitude des frontières entre feintise, mensonge, sincérité et vérité. Dès lors, on peut analyser cette confession truquée comme le fait M. Decout pour les monologues de mystificateurs qu'il étudie :

> Sa réalité profonde [de la confession] se nomme : pulsion de domination, jouissance de la falsification, stratégie d'auto-défense, « irresponsabilité ». […] Hors de propos le culte du repentir et de la pénitence qui présidait à un idéal d'être ou de connaître. La profession de foi que l'on fait à confesse n'a pour nous qu'une promesse : celle de ne jamais être un, de ne découvrir que notre propre déloyauté en attisant celle de l'autre. […] C'est ainsi que le monologue se trouve pleinement justifié. Car il est le lieu du carton-pâte. Tout y est faux : la voix, la communication, le destinataire. […] Le *je* qui parle, qui ment, qui est, devient le seul interprète de lui-même, son seul juge et son seul témoin. […] Le rapport singulier a pour but de forcer le lecteur à pénétrer dans le sanctuaire de la mauvaise foi, de le contaminer presque comme elle a infecté le récit[b].

[a] *Ibid.*, p. 90.
[b] *Ibid.*, p. 141-143.

De fait, le narrateur manipule son narrataire en le plaçant dans une situation impossible qui empêche toute possibilité de jugement au moment même où il lui enjoint de se substituer au juge, manœuvre particulièrement retorse puisqu'elle vise à retourner la scène de procès, topique dans les fictions de faussaire, non plus contre les experts ou les institutions représentantes de pouvoirs dont on conteste la légitimité et la domination, mais contre le narrataire comme double du lecteur : le faire juge, c'est le mettre dans le rôle de celui que le récit entend confondre. Repousser la scène du procès, la placer à l'horizon du récit et ne la signifier que par son absence, c'est donc non seulement refuser la fonction même du tribunal, l'examen impartial du cas et l'audition de l'ensemble de toutes les parties, mais refuser que cette fonction devienne le fondement d'une éthique littéraire ou fictionnelle. La littérature n'a pas à juger ; le lecteur ou le narrataire est le destinataire d'une *confession*, qui est et n'est pas une plaidoirie. Elle a bien une visée apologétique, mais non pour défendre le faussaire sur le plan moral de sa responsabilité. Elle vise au contraire à faire de la falsification la seule attitude possible lors d'une prise de parole personnelle : celle d'une réinvention de soi. Critiquant les insuffisances de la justice, le faussaire au terme de sa confession s'avoue trop complexe, trop changeant, trop clivé comme personne pour être compris ; aussi s'offre-t-il plutôt comme *personnage* :

> Je ne voulais pas me limiter aux faits qui vous intéressent, qui intéressent la justice. Vous et la justice, je voulais vous intéresser à la seule chose intéressante : la vie d'un homme, toute la vie d'un homme. La justice ne devrait pas faire la *part* des choses. C'est ce qui la rend forcément et tragiquement injuste. […A]u moment de juger vraiment, de juger l'homme, de juger ma vie, j'espère que vous aurez des doutes, et l'humilité de vous découvrir incompétent. Je veux dire : empêché. […] Comment pourrez-vous unifier votre sentence, et ne pas vous perdre, comme je me suis perdu, dans ce – permettez-moi – ce *Ballet de masques* ? Merci encore, oui, finalement, car j'ai pu faire la chose la plus cohérence de ma vie en écrivant cette confession d'un seul jet. Cela m'a pris une semaine, ou presque. Nous sommes vendredi soir et j'achève. Je me reposerai le septième jour. Vous ne serez donc pas étonné si l'impression me vient d'avoir en vérité recréé ma vie[a].

La représentation du faussaire sur le modèle de l'auteur-Dieu n'est pas une simple provocation finale : Sylvain embrasse l'idéal de réécriture du roman de sa vie comme roman de bâtard parce qu'aucune cohérence n'est accessible à la personne humaine, ni aucune lisibilité biographique. L'idéal de sincérité n'est pas réalisable sous la forme de la confession, puisque celle-ci repose sur une structure narrative qui n'admet ni la pluralité ni le clivage : au contraire, elle repose sur une réconciliation de soi à soi, sur l'impératif d'une coïncidence entre le moi passé et fautif et le moi présent et repenti, le second prenant à sa charge les fautes du premier

[a] G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 170-171.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

comme lui appartenant, au moment même où il tente de les exorciser. S'il est intimé au narrataire (et au lecteur) d'excuser les fautes du copiste, c'est bien parce que celui-lui les prend sous sa responsabilité non comme faits avérés, passés et scandaleux, mais comme étapes possibles dans un récit de soi toujours à réinventer : aucune demande d'absolution de sa part. L'aspect conclusif de la confession comme récit clos, véridique et véridictif, dont il parodie la forme jusqu'à la fin (« Voici ma vie. Je l'ai écrite. Vous l'avez lue. Jugez[a]. »), se heurte à la représentation de soi du faussaire comme personnage d'un roman de peintre raté auquel il adhère sans adhérer, dans une démarche qui peut rappeler le paradoxe du comédien. Tout récit de faussaire, semble suggérer le livre de Polet, est un roman de l'artiste : c'est là son horizon éthique.

On peut y voir une réflexion plus générale sur la mauvaise foi comme condition humaine et donc « l'expression la plus nue de la nouvelle image de l'homme dans une coalescence du *je mens*, du *je parle* et du *je suis*[b] » ; mais il nous semble que cette parole n'a rien de désespéré. Elle repose, au contraire, sur une certaine foi dans le récit littéraire et ses capacités à inventer des machines retorses pour faire apparaître des personnages, et donc des possibles, sous le masque. Si, comme l'affirme le narrateur en conclusion, « rien n'est plus étranger, rien n'est plus hostile à la liberté véritable que de devoir faire des choix. Et que rien n'est plus éloigné de la vérité toute pure et l'idée du vrai et l'idée du faux[c] », alors la parodie de la confession prend tout son sens comme structure narrative qui permet de renverser l'idéal de sincérité tel qu'il nous a été transmis depuis les *Confessions* de Saint-Augustin ou de Rousseau : derrière le récit unique articulé autour d'un *je* révélé une fois pour toutes, la multiplication des incarnations possibles ; derrière la capacité à articuler actions et être dans une personnalité et un récit cohérent, une revendication de la connaissance de soi comme construction d'une *persona*, comme goût proféré et revendiqué pour l'écart entre ce qu'on veut être, qu'on pense être, qu'on se voit être ; derrière la demande d'absolution, le défi posé au destinataire d'un jugement impossible qui se veut aussi l'indice d'une complicité ironique. Bien entendu, tout ceci est encore de mauvaise foi : le fait même que le narrataire soit avocat et qu'on s'adresse à lui sous le titre de « Maître » montre bien que cette parole monologique n'a rien d'un jeu égal avec le narrataire-lecteur : la formule honorifique souligne sarcastiquement combien sont réduites les marges herméneutiques et axiologiques du destinataire en raison même de la construction de soi comme personnage en lieu et place d'une révélation intime de soi comme personne. La

[a] *Ibid.*, p. 172.
[b] M. Decout, *En toute mauvaise foi*, *op. cit.*, p. 177.
[c] G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 172.

labilité des identités et des récits possibles de soi contenus en puissance derrière la linéarité apparente de la confession[57] n'est pas la garantie d'un dialogisme inhérent au récit : si la prétention initiale du narrateur (« de n'avoir qu'un souci et qu'une seule occupation : produire la vérité toute simple, en toute liberté[a] ») est d'emblée discréditée, en raison de son emphase, parce qu'il est aux arrêts quand il l'écrit, et parce que tout le récit entend démontrer que « la vérité toute simple » est une chimère, c'est pour mieux souligner toute impossibilité d'une conclusion d'un pacte de lecture fiable entre, au niveau diégétique, le narrateur et le narrataire. Le premier se cache sous les atours d'une sincérité exhibée qui ne peut qu'alerter le destinataire (aphonie, refus d'une posture d'écrivain, protestation de sincérité : les indices classiques de la mauvaise foi, en littérature, de celui qui prend la parole) ; mais ces indices fonctionnent également comme une invitation, pour le lecteur cette fois, au ludisme d'une enquête herméneutique aporétique : si la sincérité est impossible, la littérature du moins peut embrasser les puissances du faux.

Il semblerait toutefois que l'idéal éthique de sincérité soit poursuivi sinon avec plus de sérieux, du moins avec moins de désinvolture ludique et plus d'ambiguïté dans les romans en première personne qui mettent sciemment en échec l'entreprise même de confession, non comme récit impossible et de mauvaise foi, comme le fait Polet, mais comme outil de connaissance inadéquat de soi et des autres. Dans un article consacré au genre de la confession dans le roman anglophone[b], Elke D'hoker souligne que la sécularisation du discours confessionnel dans la fiction contemporaine pose le problème de son efficacité : en l'absence de toute autorité apte à délivrer une absolution, l'aboutissement de la confession ne peut résider que dans un déplacement du repentir vers l'expression d'un désir de vérité, tandis que le pardon est remplacé par un pacte de sincérité avec le lecteur. Or ce déplacement engendre une écriture du soupçon : comment faire la part du discours vrai et de la complaisance ? Où arrêter la confession, sans tiers qui en fixe les limites par son *ego te absolvo* ? Bien que toute borne à l'aveu ne puisse relever que de l'arbitraire[58], et donc que tout pacte de sincérité ne puisse qu'être voué à une forme de fragilité irrémédiable, il semble que les narrateurs d'*Athena* et *De toutes pièces* aient trouvé une solution originale à l'aporie : déplacer le lieu de la confession dans des discours fragmentaires, circonscrits et censément objectifs. Dans ces récits, en effet, le narrateur est aussi expert et curateur, chargé d'une collection dont il découvre ou sait (parce qu'il les y a

[a] *Ibid.*, p. 13.
[b] Elke D'hoker, « Confession and Atonement in Contemporary Fiction: J. M. Coetzee, John Banville, and Ian McEwan », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, consulté le 10 janvier 2021, https://doi.org/10.3200/CRIT.48.1.31-43, 2006, vol. 48, nº 1, p. 31-43.

introduits) qu'elle contient des faux. C'est ainsi dans le discours scientifique sur la collection, discours de connaissance authentificateur mais qui, dans les faits, se prononce sur des pièces inauthentiques, et s'avère donc tout aussi frauduleux que ses objets, que peut se déployer la confession, par la médiation d'un discours érudit qui se fait élégiaque au moment même où il prétend à l'objectivité savante. À la longueur, la linéarité et la cohérence de la confession traditionnelle se substituent ainsi des îlots discursifs relativement brefs, discontinus et plus ou moins désarticulés (notices de catalogue dans *Athena*, inventaire des pièces de la collection dans *De toutes pièces*), où le discours de savoir mine ses prétentions pour mieux livrer, sinon une parole véridique, du moins une parole qui se risque, par l'aveu de son échec, à une forme paradoxale de sincérité. La confession fragmentaire, inachevée et dissimulée, vient ainsi défier la force épistémique du discours savant et, simultanément, ses prétentions à la maîtrise du savoir, donc du pouvoir, sur la collection, ses objets et les substituts érotiques qu'ils constituent (les tableaux de viol pour Freddie, les cadavres de femmes pour le curateur de C. Portier) – et, ce faisant, vient saboter volontairement le complexe d'Actéon dont les narrateurs sont plus ou moins conscients d'être affectés ; cependant que le caractère frauduleux et *inapproprié* (puisqu'il est détourné en parole intime) du discours de savoir vient signaler l'irrédimable mauvaise foi de la confession masquée. La lettre et le journal, écritures de l'intime, sont alors, comme dans *Veuves au maquillage*, des formes privilégiées de ces confessions truquées.

Dans le premier tome de la « trilogie artistique » de John Banville, le narrateur, Freddie Montgomery, tombe amoureux d'un portrait féminin du siècle d'or hollandais, entreprend de le voler, et massacre à coups de marteau la jeune femme qui le surprend en flagrant délit. Le roman se présente lui aussi comme une lettre adressée à un juge pour tenter de rendre compte de son geste, que le narrateur attribue à un défaut d'imagination : « C'est le péché le pire, le péché essentiel, je crois […] : je ne l'ai jamais imaginée avec assez de vivacité, je ne l'ai jamais fait vivre. Oui, cet échec de l'imagination est mon vrai crime. […] J'ai pu la tuer parce qu'elle n'était pas vivante pour moi[a]. » La structure de ce premier tome est de fait remarquablement similaire à celle du roman de Polet ; le récit s'ouvre également par une adresse directe au narrataire identifié comme le juge de son procès à venir : « Monsieur le Juge, quand vous me demanderez de parler à la Cour avec mes propres mots, voici ce que je dirai[b] » ; et il s'achève pareillement à la veille du procès, escamoté de la narration pour mieux laisser en suspens les

[a] "*This is the worst, the essential sin, I think […]: that I never imagined her vividly enough, that I did not make her live. Yes, that failure of imagination is my real crime […]. I could kill her because for me she was not alive*." John Banville, *The Book of Evidence*, London, Minerva, 1990, p. 215.
[b] "*My Lord, when you ask me to tell the court in my own words, this is what I shall say*." *Ibid.*, p. 3.

enjeux moraux du récit et le garder ouvert. Comme dans le roman de Polet, la déclaration liminale de sincérité (proposer une parole personnelle qu'on peut supposer sincère) est d'emblée mise en cause sarcastiquement : « Jurez-vous de dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité ? Ne me faites pas rire[a]. » De la même manière, le texte s'achève par les efforts du narrateur d'empêcher tout jugement possible, toute décision définitive, qu'elle soit d'ordre éthique ou herméneutique, de saboter la confession en rendant le récit radicalement indécidable, pour en faire le lieu d'une exploration des possibles de soi comme personnage et non de révélation d'une vérité définitive sur la personnalité de l'accusé ou les motivations de son action :

> J'ai songé à essayer de le publier, ce témoignage. Mais non. J'ai demandé à l'inspecteur Haslet de le ranger dans mon dossier, avec les autres fictions officielles. […] Avez-vous mis que vous êtes un savant, dit-il, […] que vous avez des dettes, tout ça ? Je souris. C'est mon histoire, dis-je, et je m'y tiens. Il rit. Allons, Freddie, qu'y a-t-il de vrai là-dedans ? […] De vrai, inspecteur ? répondis-je. Tout. Rien. La honte seulement[b].

C'est la grande différence entre le récit de Polet et le premier tome de Banville : là où le « Jugez » final du premier est une provocation qui oblige à un régime ludique de lecture où le lecteur accepte l'éloge des pouvoirs de la fiction contre le binarisme d'une opposition entre le vrai et le faux, la dernière phrase du récit irlandais fait signe vers un reste inaccompli de la confession. Il n'y a pas de repentir et de rédemption, mais la honte comme signe de l'inachèvement d'un projet d'introspection, de connaissance de soi et de l'autre, qui doit se poursuivre dans les tomes suivants. Car, comme le roman de Polet, le narrateur détourne le thème de la faute morale (ici, le meurtre à la place de la falsification) en faute esthétique : Freddie, éternel Pygmalion, a traité une femme comme une œuvre de l'esprit, un objet sur lequel exercer sa domination, et non comme une personne inatteignable parce qu'indépendante. D'où la conclusion à laquelle il parvient : pour rédimer son meurtre, il doit se faire mère du fantôme qui le hante – volonté de donner naissance qui annonce *The Birth of Athena*, la *Naissance d'Athéna*, seul tableau authentique de toute la collection qu'il doit expertiser dans le troisième tome et symbole de son acceptation finale de laisser la femme convoitée s'échapper : « Ma tâche est donc désormais de la ramener à la vie. Je ne suis pas certain de ce que cela signifie, mais j'en suis frappé avec la force d'un impératif inévitable. Comment le faire advenir, cet

---

[a] "*Do you swear to tell the truth, the whole truth and nothing but the truth? Don't make me laugh*." *Ibid.*, p. 7.
[b] "*I thought of trying to publish this, my testimony. But no. I have asked Inspector Haslet to put it into my file, with the other, official fictions. […] Did you put in about being a scientist, he said, […] and owing money, all that stuff? I smiled. It's my story, I said, and I'm sticking to it. He laughed at that. Come on, Freddie, he said, how much of it is true? […] True, Inspector? I said. All of it. None of it. Only the shame*." *Ibid.*, p. 219-220.

enfantement ? Dois-je l'imaginer depuis le début, depuis la petite enfance ? […] Je suis gros de possibilités. Je vis pour deux[a]. » Comme dans le récit de Polet, la multiplication des versions possibles est à la fois le signe d'une libération paradoxale, malgré l'emprisonnement à venir après le procès, et surtout celui de la mauvaise foi irrécupérable du personnage. Le fait même que la tentative de réparation en passe par une inversion genrée (Freddie-Apollon – sa femme se prénomme Daphné – devient mère de celle qu'il a tuée), comme si cela fonctionnait comme caution de la tentative de déprise de soi et d'ouverture à l'autre du faussaire, indique en négatif combien il est encore prisonnier d'un fantasme de contrôle de soi, du monde et des autres par son regard et son esprit. La confession est le lieu où, prétendant recréer l'autre, il se réinvente de manière solipsiste. D'où, en fin de compte, le retour de la honte, symptôme de l'échec de l'entreprise de confession – qui ne trouvera son aboutissement que dans le troisième tome.

Dans le second tome, sorti de prison après dix ans d'incarcération, il devient expert autodidacte de peinture hollandaise et se donne pour tâche de se racheter en réussissant là où il avait échoué : enfanter, de son imagination, une femme qui existe hors de son solipsisme effréné. Le roman se conclut à nouveau sur une forme d'échec (« Je n'en suis, je le réalise à présent, qu'au début de cette affaire d'accouchement[b] »), et *Athena* le voit plus tard, sous le pseudonyme de Morrow, chargé d'authentifier une collection de huit peintures flamandes, tout en étant amoureux de la mystérieuse "A." (comme *art* et comme *Athéna*), chargée de le séduire et le trahir. L'incertitude des lecteurs quant à la réalité de l'existence d'A. (est-elle le fruit de l'imagination de Freddie ou une femme réelle, manipulatrice[59] ?) résume toute l'ambiguïté de cette conclusion de la trilogie : faisant l'expérience de la perte consentie (il laisse A. s'enfuir) comme de la désillusion artistique (puisque les œuvres sont fausses), Freddie, nouveau Zeus tirant Athéna de son crâne, parvient-t-il à donner vie, par sa lettre, à un autre féminin, et donc à achever sa rédemption ? Ou, prisonnier de ses illusions, ne fait-il que répéter les erreurs (fascination pour l'art comme seul monde possible d'existence, réification des femmes par un désir voyeuriste, mauvaise foi d'un être se scrutant sans cesse) des premiers tomes ?

Face au règne de l'incertitude et du faux (fausses identités, faux tableaux, mensonges et trahisons), l'art semble offrir la seule forme de réponse possible. Aussi la lettre d'amour à A. que constitue le roman (il s'ouvre par « Mon amour » et se termine par « Écris-moi, dit-elle. Écris-moi. J'ai écrit[c] . ») est-elle entrecoupée, dans des chapitres à part qui scandent le récit,

---

[a] *Ibid.*, p. 215-216.
[b] "*I am, I realise, only at the beginning of this birthing business*". L'allitération en [b] est difficile à rendre. John Banville, *Ghosts*, Londres, Secker & Warburg, 1993, p. 239.
[c] "*My love.*" *Ibid.* "*Write to me, she said. Write to me. I have written*" J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 233.

par les sept *ekphraseis* de Freddie où, pastichant le style du catalogue raisonné, il entreprend le commentaire des tableaux de la collection. On s'attendrait à ce qu'il se produise une double substitution : au récit intime en première personne, où la sincérité du discours est rendue impossible par la conscience aiguë du narrateur de l'artificialité de toute parole personnelle et confessionnelle, doit se substituer le discours scientifique, en troisième personne, dans un langage normé, transparent et efficace ; la certitude de l'analyse, la confiance de l'expert en ses capacités, doivent remplacer le désespoir de l'amoureux trahi et du Narcisse isolé. Or, ne cessent de se produire entre ces deux régimes de discours des effets de contamination. Les tableaux, représentant des scènes mythologiques tirées des *Métamorphoses*, et autant de femmes sur le point d'être violées, enlevées ou perdues, semblent résumer allégoriquement les événements des chapitres qui les précèdent[60]. Seul personnage masculin, un Ganymède, « une curiosité parmi cette curieuse collection[a] », subit le même sort. La notice qui lui est consacrée semble d'abord respecter les principes d'écriture du genre : objectivité du ton, érudition du commentaire, technicité des termes employés : « On détecte des influences aussi disparates que celle du Tintoret, dans la course folle et dramatique cette pièce, et du Parmesan dans la curieuse élongation des figures[b] […]. » Mais le commentateur tombe dans le jugement axiologique et étend son soupçon (pour Freddie, le monde est théâtre, et tous les hommes et toutes les femmes ne sont que des hypocrites) à l'œuvre elle-même : « On ne peut tout à fait accorder crédit à sa [le père de Ganymède] douleur. Il a l'air d'un homme qui sait qu'on le regarde et que c'est le moins qu'on attende de lui[c]. » Surtout, abruptement, la première personne se substitue à la troisième et la description embraye à nouveau sur la lettre intime : « Ces larmes : il a dû les peindre avec une brosse faite d'un seul poil de martre. Te souviens-tu quand je te les ai montrées à travers la loupe[d] ? » Enfin, la notice se termine sur un parallèle évident entre les tourments de Freddie et ceux du peintre : « Peu de temps après avoir terminé ce tableau, van Ohlbijn […], dit-on, abandonné de sa maîtresse, but au poison d'une coupe dorée et mourut à la veille de son quarante-huitième anniversaire. Les dieux ont le sens de l'humour mais pas de pitié[e]. » Les effets de contamination sont par la suite de plus en plus marqués : la notice d'*Acis and Galatea*

---

[a] "*a curiosity among this curious collection*" *Ibid*., p. 129.
[b] "*We detect influences as disparate as Tintoretto, in the dash and dramatic pace of the piece, and Parmigiano in the curious elongation of the figures* […]." *Ibid.*
[c] "*We do not quite credit his grief. He has the air of a man who knows he is being looked at and that much is expected of him*." *Ibid.*, p. 130.
[d] "*Those tears: he must have painted them with a brush made of a single sable hair. Remember when I showed them to you through the magnifying glass?*" *Ibid.*
[e] "*Some little time after completing this painting van Ohlbijn […], so it is said, abandoned by his mistress, drank potion from a gilded cup and died on the eve of his forty-eight birthday. The gods have a sense of humour but no mercy*." *Ibid.*, p. 131.

se conclut ainsi : « Je suis Acis et Polyphème tout à la fois. Voici mon chant balourd, le chant qu'entonnaient les Cyclopes[a]. » L'*exphrasis* érudite, le discours scientifique, sont devenus partie intégrante du lyrisme amoureux déployé dans le roman ; fausseté des œuvres et mauvaise foi du correspondant se répondent.

Dans *Athena* donc, la production d'un discours sur soi sincère de Freddie ne passe plus par l'aveu du meurtre, explicite dans le premier tome, mais voilé dans le dernier, mais par l'expression d'une double défaite, amoureuse et esthétique, convertie en chant d'amour. La notice de catalogue fonctionne, pour une part, sur le modèle perecquien du *Cabinet d'amateur* : produite à partir de générateurs textuels (les noms des peintres sont tous des anagrammes approximatives de John Banville, l'auteur ; ce sont des pastiches de discours de savoirs ; les commentaires, présentés comme des *ekphraseis*, sont en fait tirés d'un autre texte, *Les Métamorphoses*), c'est en partie un outil de mystification. Plus Freddie commente les tableaux, moins il s'aperçoit qu'ils sont faux. Mais la visée du pastiche dépasse « le seul frisson du faire-semblant » : il est le lieu où le narrateur peut le mieux renverser les mensonges de son discours en parole intime. On peut donc se poser la question de ce à quoi renvoie sa déclaration finale, « J'ai écrit » : la lettre à A./art est-elle le récit qu'on vient de lire, ou le catalogue de la fausse collection ? Dès lors, l'effet de contamination entre notices et lettre ne relèverait plus du manque de maîtrise d'un scripteur qui se laisserait surprendre par un sentimentalisme maladroit, mais d'une stratégie par laquelle le texte scientifique est miné par le chant amoureux, et le chant amoureux parvient à l'authenticité à travers les erreurs du texte scientifique. Car la seule garantie de sincérité de la parole de Freddie tient dans l'aveu de la totalité de son échec : échec de son regard masculin réifiant posé sur une femme qui l'égare, échec de son regard de connaisseur sur des faux, échec de sa maîtrise du discours. C'est pourquoi la *Naissance d'Athéna* est le seul tableau authentique : Freddie a enfin renoncé à enfermer dans les méandres de son esprit, et de sa parole, celle qui pourrait être son autre.

Ce paradoxe de l'entrée de catalogue comme lieu textuel où le narrateur cherche une forme de certitude, d'objectivité, mais qui s'avère le lieu d'émergence de sa subjectivité troublée, dans une performance de soi à la fois de mauvaise foi et authentique, se retrouve dans le roman de C. Portier, *De toutes pièces*. Le texte se présente comme l'inventaire d'un expert à qui on donne des moyens illimités pour construire une collection idéale : chaque nouvel expôt intégré à la collection y fait l'objet d'une entrée datée. Cependant, l'inventaire glisse très vite vers le journal, comme le curateur ne cesse d'en faire la remarque (« Mais je m'épanche trop.

[a] "*I am Acis and Polyphemus in one. This is my clumsy song, the song the cyclops sang*." *Ibid.*, p. 204.

Ce carnet doit rester le lieu de consignation nécessaire des pièces reçues et de mes intentions objectives[a]. »). La mélancolie du narrateur tient à son attachement à un idéal humaniste de la collection comme microcosme capable de donner à lire le monde sous la forme de l'anatomie : « J'aimerais que ce cabinet de curiosités […] sache proposer du monde un dessin anatomique[b] […] ». Or le lien référentiel et épistémique entre macrocosme et microcosme qui doit faire de la collection un résumé et une représentation fidèle du monde est rompu ; le monde demeure illisible et la collection le devient avec lui. Car le dispositif même de constitution de la collection est aliénant : pouvant sans aucune limite choisir tous les objets à sa fantaisie, le curateur est rapidement confronté à l'arbitraire de sa démarche. Dès lors, le spectacle de la collection ne peut plus s'offrir que comme représentation à la fois contingente et piégée, à l'image du miroir « escamoteur » que le curateur y introduit :

> Il ressemble à celui que l'on voit dans *Le Prêteur et sa Femme* de Quentin Metsys […]. Ce sont des miroirs de vérité. […] Mais ce miroir, petit chef-d'œuvre d'optique que j'ai trouvé là, ne rend ni détail piquant, ni hors-champ qu'un angle trop aigu cacherait à la vue. […] Seulement, placé bien en face du miroir et au centre de la pièce, le regardeur sera pris d'une sorte de malaise. […] [L]ui dans ce décor ? Il sera comme absenté, nié tout simplement. Comme si ce n'était pas lui qui venait là pour regarder, comme si c'était lui qui était placé là pour disparaître. Oh, ce sera beau comme du Méliès, faire apparaître ainsi un spectre sur la souple pellicule du réel[c] !

Bien sûr, le piège destiné au commanditaire finit par symboliser la position même du curateur : Narcisse sans son miroir de vérité, incapable de se rapporter au réel autrement que par une série de médiations visuelles (peinture et cinéma), fantôme dans un univers de trompe-l'œil. L'échec de la collection provoque en lui une triple crise, du savoir, de la parole intime, du rapport au monde :

> Quand je fais cet inventaire, le monde parle par ma bouche. Je reconnais tout, d'avoir tout passé sous ma langue, comme autant d'étiquettes à coller, à refourguer. Mais ça ne suffit pas. La langue m'échappe. La langue des noms, vulgaires et latins, la langue où s'encaissent et s'empilent des dérivations de taxons, toute la substance des noms collée par-dessus les choses se met à fondre, tout se décolle[d].

Le remède à la mélancolie et au solipsisme du narrateur prendra alors trois formes : la falsification, la formation du regard, l'acceptation de l'altérité sous la forme de la fiction. La pratique de la falsification est une résistance au mercantilisme des collectionneurs, voire une véritable éthique professionnelle, l'exercice d'une liberté retrouvée :

---

[a] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 29.
[b] *Ibid.*, p. 102.
[c] *Ibid.*, p. 23-24.
[d] *Ibid.*, p. 117.

> Je suis là pour ça, écrire des légendes. Les apposer en petite police sur des étiquettes et faire que depuis ce tout petit encart, le nom des choses grossisse, grossisse, grossisse, au point de tout envahir, au point de prendre la place des choses elles-mêmes, et du souvenir de leur origine. […] J'amplifie, je déforme, je fais mon travail[a].
>
> Je suis l'artisan et la victime d'un système fondé sur la croyance, qui en même temps la mine. Je voudrais apprivoiser ce processus. Le retourner une dernière fois, faire que l'arroseur soit arrosé. […] Je pense avoir retrouvé ma marge de liberté dans cette demande folle[b].

Mais, dans *De toutes pièces*, l'expérience émancipatrice de l'altérité se fait surtout par le truchement d'un chat, qui, déambulant dans l'entrepôt où sont stockées les pièces de la collection, force le curateur à accepter l'irruption de l'imprévu et le plaisir de la surprise. Un jour, il surprend l'un des gardiens à faire semblant de tirer sur le chat pour le tuer, puis le chat disparaît. Dès lors, l'espace de la collection, organisé par le curateur pour résumer un monde qu'il contrôle et momifie par son entreprise constante de nomination, d'étiquetage et de classification, devient le lieu où le jeu et le vrai, le réel et la fiction, se confondent : « Il se peut aussi que le chat soit mort. Que la fiction soit performative et qu'une volonté de nuire suffise à faire mourir un chat […]. Mettons que le chat soit mort. Il entrerait alors dans mon domaine : celui des choses inanimées. Je saurais alors mieux le traiter, car c'en serait fini du régime de la surprise dans lequel cette bête évolue[c] […]. » Quand le narrateur décide de sortir de son isolement, il prolonge le geste de falsification, qui minait la collection de l'intérieur, par un acte plus radical encore : la dispersion de la collection, c'est-à-dire le refus de l'attitude au monde qu'elle symbolise, un regard masculin prédateur confondant les êtres et les choses, une entreprise de prélèvement et de possession, l'autorité d'un savoir qui réduit le monde à un spectacle narcissique. Son changement de regard est symbolisé par son rapport à l'animal : « Le chat. […] Je ne lui donnerai pas de nom. Je ne lui parlerai pas. Je ne chercherai pas à l'accaparer, à le séquestrer dans mon monde qui transforme les êtres et les choses en objets à sa langue et à sa main[d]. »

Vers la fin de sa lettre, Freddie désabusé s'interroge : « Puisque je ne parle plus à quiconque à l'exception de moi-même […], je ne sais pourquoi je devrais faire grand cas des raffinements de la structure narrative, mais j'y tiens[e]. » Les deux narrateurs d'*Athena* et *De*

---

[a] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 109.
[b] *Ibid.*, p. 134.
[c] *Ibid.*, p. 93.
[d] *Ibid.*, p. 133.
[e] "*Since I am no longer speaking to anyone except myself […], I do not know why I should go on fussing over niceties of narrative structure, but I do*." J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 211-212.

toutes pièces se servent du truchement de discours normés (catalogue, inventaire) pour se construire des identités fragiles. Les lieux textuels du savoir deviennent ainsi, sous leur plume, des espaces de mensonge et de fiction. Ils n'entendent pas convaincre leurs narrataires mais proposer une pratique assumée du faux comme seule forme possible d'authenticité. Dès lors, ils ne leur demandent pas tant de les croire que d'accorder leur attention aux fictions qu'ils élaborent. Si Freddie prête encore intérêt aux fioritures de la narration, c'est parce que le seul crédit dont il peut bénéficier est celui qu'il s'octroie comme narrateur, comme *storyteller*. De même le curateur de C. Portier commente-t-il ironiquement : « on préfère toujours être un salaud qui trompe qu'un salaud qui assassine[a] », ce qui pourrait valoir comme résumé grinçant d'*Athena* : Freddie s'y construit par le mensonge sa rédemption d'ancien meurtrier. Tous deux pratiquent une sorte de complexe éthique du mensonge : « Mensonge est parole cloisonnée. J'ai, moi aussi, mes petites boîtes à mensonges[b]. » La fiction, dans ces textes, ce serait le « décloisonnement » du mensonge, à travers une remise en circulation des images, l'ouverture de boîtes de pandore textuelles. Ainsi, significativement, dans la trilogie de Banville, des personnages issus d'autres ouvrages reviennent, brouillant la clôture du texte et de l'univers fictionnel qu'il met en place[61]. De même, on observe une migration des images dans le travail de C. Portier : le cil de Marylin Monroe ou la photographie de la petite fille morte qui fascine le narrateur, sont pris à des œuvres antérieures[62]. Les prélèvements, textuels et iconiques, tirés d'œuvres précédentes, font des suivantes non plus une collection fermée mais des livres ouverts : la migration des signes et des images est une entreprise de resémantisation et de partage de ces contenus. Le mensonge n'en est pas moins présent, mais il est décloisonné. Aussi le curateur peut-il affirmer à la fois « Un souvenir, par exemple, est une chose fiable[c] » et « J'oublie beaucoup de choses, voilà pourquoi je note. J'oublie ce qui m'affecte[d]. » Les narrateurs des récits de collection produisent par l'écriture une identité performée qui, comme la fiction du chat, peut bien devenir performative. Le mensonge pratiqué avec assiduité et la copie, la reprise, peuvent alors devenir, peut-être, de paradoxaux régimes d'authenticité. Ce n'est pas un gage parfait : les fins demeurent ambiguës, comme la capacité des personnages à se défaire de leur complexe d'Actéon. A., la serveuse ou le chat ne sont pas les représentations de l'altérité les plus convaincantes, et l'acceptation de l'échec, sous la forme de l'écriture de la lettre d'amour ou de la dispersion de la collection, n'est pas une ferme promesse

[a] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 63.
[b] *Ibid.*, p. 43.
[c] *Ibid.*, p. 31.
[d] *Ibid.*, p. 26.

d'émancipation. Mais le mélange de mélancolie, d'ironie et d'humour de ces discours, la tentative désespérée de production d'un récit de soi malgré l'éclatement du moi, le détournement ironique de la confession en performance de fausses identités en série, plaident tous la même cause : accorder crédit, sinon créance, au mensonge de la fiction, au bal des masques.

Le retournement ironique de la confession en apologie de l'insincérité n'a donc rien, dans les récits de faussaires en première personne, d'une provocation gratuite : il propose une réflexion, ludique ou mélancolique, sur l'écriture de soi comme outil heuristique : à défaut de pouvoir être ce qu'il est, puisqu'il est un homme du faux et du manque, le faussaire peut tenter d'explorer la jouissance ou le désespoir qu'il y a à n'exister que sous les masques. Contrairement aux récits de soi comme pseudo-mémoires ou pseudo-autobiographies, qui s'achèvent sur une forme de dépassement ou de résolution possible mais fragile (renoncement à la falsification de Winckler, apprivoisement par Heaney de ses démons, sublimation de soi en corps du texte chez Senges dans un dernier rire homérique[63]…), les fausses confessions refusent une dialectique de la mauvaise foi et de la sincérité qui se terminerait sur une forme de retour à soi. Le *je* des faussaires qui avouent est toujours ailleurs, car l'aveu est toujours déjà réinvention de soi. Là où les uns reconquièrent un nom, une identité et avec eux une personnalité, les autres se réfugient dans un anonymat souple (Freddie et ses pseudonymes, le narrateur anonyme de *De toutes pièces*) qui leur laisse toute liberté de se construire comme personnages. Les premiers embrassent la vie de faussaire comme roman de l'artiste en tant que roman de formation, les seconds comme roman de l'artiste en tant que le *je* devient l'œuvre d'une vie et l'objet d'un exercice d'écriture. À chaque fois donc, la conception de la falsification, de son rôle diégétique comme éthique, engage des choix narratifs et épistémiques opposés.

2. Récits à la troisième personne. Duplicité, complicité

Si choisir de faire du faussaire à la fois le protagoniste et le narrateur en première personne du récit entraîne donc généralement un jeu avec les codes des récits de soi (autobiographie ou confession[64]), les récits à la troisième personne sont, eux, moins marqués par une opposition générique binaire qui viendrait redoubler une différence de conception de la falsification. Les genres pastichés ou parodiés (roman policier, roman historique, etc. ; on y reviendra) se retrouvent dans la plupart d'entre eux et n'impliquent pas *a priori* un rôle diégétique ou éthique spécifique pour la falsification. On s'intéressera ici plutôt à la manière dont ces récits construisent leur personnage de faussaire, et aux conséquences que ces choix ont

sur la narration dans son ensemble : elle tend, d'une part, à se dédoubler, et d'autre part, à se construire à partir de rapports problématiques entre narrateurs et faussaires.

a. Le faussaire, personnage double ou duplice

La représentation du faussaire comme personnage perdu dans une dialectique mortifère entre un être soi-même impossible à celui qui incarne la mauvaise foi et un être (l')autre aliénant et dangereux est l'une des plus communes ; on l'a vu, elle est notamment entretenue par la *persona* que construisent les faussaires réels à travers leurs discours publics et leurs autobiographies ; elle constitue aussi l'un des moteurs de la dynamique narrative des récits en première personne (alternance de la réminiscence et de l'interrogatoire dans *Le Condottière*, alternance des discours scientifiques et d'une parole intime empêchée chez Portier ou Banville, double lecture métaphorique et littérale des démons chez Heaney, transformation du corps en texte saturé par l'intertextualité chez Senges). Dans les récits en troisième personne, la mise en scène de l'identité double ou de la duplicité du faussaire entraîne régulièrement la création de structures apparemment binaires autour desquelles s'organise la narration. On constate cependant que de telles structures sont en fait souvent parasitées par des excroissances qui viennent complexifier la construction du personnage du faussaire et, avec lui, les niveaux de lecture possibles de l'intrigue.

Le cas le plus évident est sans doute celui de Simonini, personnage littéralement schizophrène. La maladie dont il souffre aboutit à un résultat narratif paradoxal : les entrées de journal intime, qui devraient être le lieu d'une parole singulière, d'un travail de retour à soi et d'unification de soi[65], deviennent l'occasion d'un dialogue, ironique et complexe, avec son autre : parole duelle et dédoublée qui relate les événements de la narration avec systématiquement un temps de retard et qui soumet ce qui devrait être un moment de maîtrise du récit par une seule personne (le *je* du diariste relate et commente les événements pour se les approprier) au regard d'un autre soi qui lit et commente. La parole intime est toujours ainsi dédoublée et relativisée ; elle l'est d'autant plus ironiquement qu'on apprend dans le cours du récit que Simonini a en fait tué l'abbé Dalla Piccola, son double dans le journal : la personnalité dédoublée incarne également le crime qui le hante, ce qui ne l'empêche pas, après être parvenu à s'en souvenir, de continuer à se faire passer pour l'abbé – cette fois, consciemment. Le journal comme lieu de révélation de la double personnalité devient objet vide dès lors que Simonini a compris ; c'est alors l'imposture qui prend le relais de la lutte désespérée contre la solitude de

celui qui reste un misanthrope radical incapable de se confronter à l'autre. Il continue cependant à écrire et le récit s'achève par un chapitre final intitulé « Journal interrompu » : seule la mort du protagoniste met fin à l'exercice paradoxal d'écriture de soi, comme l'interruption du journal signifie au lecteur la mort de Simonini qui n'est pas explicitement mise en scène.

Cette parole intime mais double est cependant traversée par une série de médiations qui la mettent à distance ou en perspective : parce qu'elle n'est pas à l'initiative de Simonini, mais du docteur Froïde, qui représente ce que l'antisémite Simonini hait le plus. Et parce qu'elle est à son tour mise en perspective et commentée par une voix narratoriale sarcastique en troisième personne, pour mettre en abyme l'ensemble du procédé sur lequel repose le roman : tous les événements décrits y sont historiques, aussi invraisemblables qu'ils puissent paraître, seul le personnage de Simonini est fictif – ce qui, par inversion ironique, sous la plume du narrateur, devient protestation de vérité en faveur de la réalité du personnage de Simonini et de son dédoublement : « Pour tout dire, si ces pages ne rapportaient pas de faits absolument vrais, il pourrait sembler que ce soit le Narrateur par son art qui ait disposé ces alternances d'euphorie amnésique et de remémoration disphorique[a]. » Le protagoniste se voit ainsi peu à peu dépossédé de sa maîtrise sur le texte, au point que le Narrateur décide de remanier le journal, au nom de la lisibilité, de l'intégrité et de l'intérêt de la narration : la parole intime dédoublée est sommée de faire récit cohérent. Mais le discours du narrateur n'est pas plus fiable que celui du personnage dont il dénonce les divagations : d'une part, parce que le premier, qui se comporte comme tous les narrateurs des récits ayant recours au *topos* du manuscrit trouvé, s'arroge en fait le droit, revendiqué explicitement, de réécrire l'histoire sous couvert de la rendre lisible pour un tiers (nouveau paradoxe, puisque le journal intime n'est pas, *a priori*, adressé à un lectorat large et inconnu) – tout en soulignant abondamment combien cette récriture tient de la conjecture. D'autre part, parce que sa parole est elle-même dédoublée entre première et troisième personne, comme si le narrateur se laisser contaminer par son sujet :

> À cet endroit non seulement les pages du journal de Dalla Piccola s'entrecroisent presque furieusement, dirais-**je**, avec celles de Simonini, tous deux parlant parfois du même fait, bien que selon des points de vue contraires ; mais les pages même de Simonini se font frénétiques […]. C'est pourquoi **le Narrateur**, se trouvant dépourvu de cette *vis narrandi* équilibrée qui semble manquer même au diariste, se limitera à séparer les souvenirs les uns des autres selon différents courts chapitres, comme si les faits étaient advenus l'un après l'autre ou l'un indépendamment de l'autre, tandis que selon toute probabilité ils avaient tous lieu simultanément[b] […].

---

[a] *"A dirla tutta, se queste pagine non riferissero cose assolutamente vere, parrebbe che fosse l'arte del Narratore ad aver disposto queste alternanze di euforia amnesica e di rimemorazione disforica."* U. Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 201.

[b] *"A questo punto non solo le pagine del diario di Dalla Piccola s'incrociano direi quasi furiosamente con quelle di Simonini, talora parlando entrambi dello stesso fatto, benché da punti di vista contrastanti, ma le stesse pagine*

La personnalité dédoublée est ainsi mise en scène à l'intérieur d'un récit polyphonique où les paroles « s'entrecroisent » dans un kaléidoscope assez vertigineux, qui dépasse la simple opposition binaire de l'abbé et du faussaire.

Sans qu'il soit question de schizophrénie, d'autres textes du corpus tendent également à déjouer les effets de dédoublement qu'ils mettent en scène par l'interpolation d'instances tierces qui viennent complexifier la mise en scène de la vie ou des activités du faussaire. Ainsi, dans *Un cabinet d'amateur*, Humbert Raffke s'invente-t-il, pour créer les faux tableaux, un double, Heinrich Kürz, à l'identité mystérieuse, et qui met en scène de manière très perecquienne, dans ses tableaux, tant des biographèmes incomplets et énigmatiques[66] que des stratégies d'effacement de soi et de son œuvre[67]. Kürz/Humbert Raffke souligne ce dédoublement en se représentant, dans l'une des copies en abyme du tableau éponyme, à la place d'une figure de Méphistophélès[68], doté de lunettes qui font écho aux loupes avec lesquels les spectateurs dupés scrutent les variations de copie à copie qui les induisent en erreur. Le peintre se reflète dans le miroir du faussaire, le faussaire dans celui du diable et l'auteur Perec dans celui du peintre faussaire, dans une série d'échos binaires qui orchestrent parfaitement la spécularité ludique par laquelle la copie est montrée comme outil à la fois de création de récits nouveaux et de liquidation des anciens. Cependant cette série réversible des faussaires est parasitée, là encore, par la polyphonie qui vient compléter le récit : Humbert Raffke n'est pas seul à manipuler les faits et les spectateurs. La falsification est picturale mais aussi de papier ; le tableau s'accrédite des travaux de Nowak notamment, dont l'exégèse participe autant de la mystification que la série des copies en abyme du peintre. Écrivant la biographie fictive de Kürz (le nom étant lui-même un clin d'œil à Otto Kurz, dont on sait que Perec a consulté l'ouvrage), Nowak fait de Raffke un personnage de roman, comme lui se représente sous la figure mythique du diable : les incarnations possibles se superposent et se complètent. De même, le jeu de variations-reprises-citations qui sous-tend l'ensemble de la conception du cabinet d'amateur trouve son équivalent dans le jeu d'« impli-citations » au cœur de la genèse des tableaux. Le dédoublement n'est pas la marque d'un repli sur soi, d'un refus narcissique de l'altérité, mais l'ouverture aux possibles fictionnels de la réinvention de soi en personnage de faussaire.

---

di Simonini si fanno convulse […]. Per cui il Narratore, trovandosi deprivato di quella equilibrata vis narrandi *che pare venir meno anche al diarista, si limiterà a separare i ricordi in differenti capitoletti, come se le cose fosse avvenute l'una dopo l'altra o l'una separata dall'altra, mentre con ogni probabilità avvenivano tutte contemporaneamente […]." Ibid.*, p. 387. Nous soulignons (en gras, pour respecter les italiques d'origine).

Même chose dans *Chatterton* : Charles, poète idéaliste, raté et voué à mourir jeune, trouve son pendant dans l'image de Chatterton dont il reprend et prolonge le culte romantique, mais en l'inversant : c'est le Chatterton faussaire de génie qui le fascine, davantage que le poète maudit. Surtout, Ackroyd ne se contente pas, dans son récit, de mettre en miroir la vie de Charles et celle du poète ancien : d'autres représentations du faussaire viennent s'interpoler entre l'écrivain contemporain et son modèle, à commencer par le Chatterton pictural de Wallis, au point que non seulement la mort de Chatterton semble s'adapter par anticipation à l'interprétation qu'en donne Meredith[a], mais encore que la mort de Charles lui-même semble rejouer les deux œuvres, voire être programmée par elles[69]. Quand son fils apprend sa mort, sa première réaction est de retourner au tableau de Wallis dans lequel il ne voit finalement ni le visage de Chatterton souriant dans la mort ni celui de Meredith, mais celui de son père, comme pour le faire revivre ; Meredith, Chatterton, le père et le fils se confondent alors dans un seul et même reflet, comme dans une réconciliation filiale *post-mortem* : « Edward cligna trois fois des yeux, essayant de ne pas pleurer. Il ne pouvait bouger et après quelques instants il se rendit compte qu'il était en train de contempler le reflet de son propre visage dans la vitre, à l'endroit même où s'était trouvé celui de son père. Et à présent Edward souriait lui aussi. Il avait vu son père à nouveau. Il serait toujours là, dans le tableau. Il ne mourrait jamais pleinement[b]. » Plutôt qu'un dialogue fermé entre le faussaire et son double, le texte articule, comme dans le *Cabinet d'amateur*, une série de relations possibles entre le faussaire poète et ses modèles, dans un jeu de superpositions et de filiations où le reflet est toujours une variation et l'incorporation d'une forme d'altérité nouvelle.

Les figures du faux se multiplient également dans le récit : au Chatterton faussaire qui aurait inventé incognito l'ensemble de la production poétique anglaise des Lumières font pendant Meredith désabusé et inquiet de l'authenticité de sa production et la plagiaire Harriet Scrope, qui emploie Charles tout en cherchant à protéger son secret et à le manipuler. Celle-ci est marquée par un ventriloquisme prononcé : dès sa toute première apparition, elle ne parle qu'à travers les mots des autres, qu'elle modifie pour se les approprier :

> Harriet Scrope se leva de son fauteuil, avide de rapporter ses nouvelles. « Brisé est le rameau, dit-elle, qui aurait pu pleinement s'épanouir. » Elle était pliée en deux, comme si elle était sur le point d'être sciée en deux moitiés. « La branche. » Le ton de Sarah Tilt était très ferme. « Pardon ? » « C'était une branche, ma chère, et non un rameau. Si tu voulais citer le poète. » Harriet se redressa. « Tu crois que je ne le

[a] P. Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 234.

[b] "*Edward blinked three times, trying not to cry. He could not move and after a few moments he realised that he was staring at the reflection of his own face in the glass, just in the place where his father's face had been. And now Edward was smiling, too. He had seen his father again. He would always be there, in the painting. He would never wholly die." Ibid.*, p. 230.

> sais pas ? » Elle s'arrêta un instant avant de repartir de plus belle. « Nous, poètes, dans notre jeunesse commençons dans l'allégresse. Mais celle-ci à la fin se fait découragement et folie[a]. »

La première déclaration de Scrope est une citation déformée du *Doctor Faustus* de Marlowe (autre histoire de double diabolique, et ce qui servit de légende au tableau de Wallis) ; la seconde une citation du poème de Wordsworth où il célèbre Chatterton en « *marvellous boy* ». Si le lexique du double ou du dédoublement sature ce passage (« *doubled up* », « *sawn in half* », sans compter les oppositions binaires *bough/branch*, *gladness*/*despondency and madness* et l'évidente hypocrisie de l'écrivaine qui refuse de reconnaître son erreur), et si Harriet et Sarah forment une paire, comme, par anticipation et à travers la mention *in absentia* de Chatterton par le détour des citations, Harriet et Charles seront appelés à le faire, le roman une nouvelle fois superpose les modèles et multiplie les voix et les paroles, tout en en présentant une version tronquée, inexacte, appropriée par les personnages. La figure du faussaire comme personnage double n'est donc une fois encore mise en scène que pour être réintégrée dans des séries réversibles qui rendent les modèles et les identités plastiques et modulables.

On retrouve un phénomène semblable dans *Il Consiglio d'Egitto*, qui semble pourtant construire en vis-à-vis les deux parcours de Di Blasi et Vella, jusque dans l'alternance narrative qui présente le cours de leur échec respectif. Mais, là encore, le texte multiplie les modèles pour déconstruire la rigidité de l'opposition et mettre en valeur une forme d'interchangeabilité des positions : Di Blasi comme Vella incarnent fortement les tendances politiques, culturelles et sociales de la Sicile de leur temps. Aussi le premier, à la veille de sa conjuration révolutionnaire, peut-il amèrement se faire la réflexion suivante :

> « Si tu as cru à Rousseau, il est juste que tu en voies le contrepoint dans l'abbé Vella… ». Mais il en éprouva du désarroi, comme d'un blasphème jailli d'un faux pas soudain, d'un choc imprévisible. « Le fait est que Voltaire t'est aujourd'hui plus utile… Mais peut-être Voltaire est-il *toujours* plus utile… Pas autant que tu le voudrais, cependant… Ce que tu voudrais, c'est leur pensée, la pensée de Voltaire, de Diderot, et aussi de Rousseau, *à l'intérieur* de la révolution : et au contraire elle s'est arrêtée sur le seuil, comme leur vie[b]… ».

---

[a] "*Harriet Scrope rose from her chair, eager to deliver the news. 'Cut is the bough,' she said, 'that might have grown full straight.' And she doubled up, as if she were about to be sawn in half. 'Branch.' Sarah Tilt was very deliberate. 'I'm sorry?' 'It was a branch, dear, not a bough. If you were quoting.' Harriet stood upright. 'Don't you think I know?' She paused before starting up again. 'We poets in our youth begin in gladness. But thereof in the end come despondency and madness.'" Ibid.*, p. 3. Pour une étude plus précise de ce passage, et de l'intertextualité en général dans le roman, voir Marie-Pierre Mounié, « Imitation, Style, Fiction: Ethics of Writing, Ethics of Reading in Chatterton, by Peter Ackroyd », *Études de stylistique anglaise*, consulté le 11 juin 2019, http://journals.openedition.org/esa/1510, 2013, nº 4, p. 147-161.

[b] *"'Se hai creduto in Rousseau, è giusto che tu ne veda il contrappasso nell'abate Vella…'. Ma ne ebbe smarrimento, come di una bestemmia scaturita da un inciampo improvviso, da un urto imprevedibile. 'Il fatto è che Voltaire ti serve di più, oggi… Ma forse Voltaire serve* sempre *di più… Non quanto vorresti, però… Quel che vorresti è il loro pensiero, di Voltaire, di Diderot, e anche di Rousseau,* dentro *la rivoluzione: e invece si è fermato*

L'opposition entre Voltaire et Rousseau, entre Vella et Di Blasi, est ainsi niée au moment où elle est posée : la logique du contrepoint n'est pas adéquate à porter la critique politique adressée à la Sicile d'après les Lumières, elle radicalise des positions sans rendre compte ni de la portée politique de la falsification de Vella, ni des insuffisances, qu'il paiera de sa vie, de l'action révolutionnaire de l'avocat. Le fait que Diderot intervienne en troisième terme est particulièrement frappant dans la mesure où son œuvre constitue le cœur de la réflexion du narrateur sur la victoire de l'abbé Vella contre Hager qui le traite d'imposteur à la page suivante, là encore pour refuser au faussaire un caractère intrinsèquement double ou duplice :

> Mais l'abbé se sentait vidé et épuisé comme un acteur qui a tenu le rôle principal dans une comédie à succès : des soirs et des soirs durant, le même personnage, le même masque. Non qu'il fût halluciné, égaré, fluctuant dans une double identité : un tel état d'esprit n'avait pas encore été inventé ; et même s'il avait été en vogue, l'abbé aurait considéré plus adapté à son tempérament et à son cas le *Paradoxe sur le comédien*, alors également inconnu[a].

À la déchirure identitaire qui clive de manière irréversible et binaire celui qui a le malheur de s'adonner à la falsification, selon une logique du *contrappasso* qui punirait le faussaire par là où il a péché, les récits en troisième personne préfèrent la fluidité de l'acteur et de ses rôles possibles, le paradoxe qui permet de rester soi, sans blessure, au moment où l'on s'empare de l'autre comme une possession ou une hantise. Charles comme Vella peuvent jouer à être des autres sans le payer d'une folie furieuse, comme Simonini ayant retrouvé sa mémoire choisit volontairement de se déguiser en Dalla Piccola pour l'incarner. Les logiques duelles qui structurent ces textes ne sont pas annulées : à la comédie fatiguée de Vella répondra la dignité tragique de Di Blasi depuis l'instant de son arrestation jusqu'à celui de son exécution ; à la métaphore de l'arbre aux feuilles toujours changeantes pour dire les vicissitudes de l'histoire et de la filiation de Vella justifiant sa falsification[b] répond celle de l'« arbre de sang[c] » auquel se réduit le corps de l'avocat refusant de renoncer à ses convictions sous la torture. Le double est structurant dans ces récits, de la construction de l'intrigue à celle des personnages, des répétitions stylistiques ou lexicales aux références culturelles et littéraires employées.

---

sulla soglia, come la loro vita…'." L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 113. Le mot « *contrappasso* », en italien, évoque la loi du talion, la rétribution infernale dantesque.

[a] *"Ma l'abate si sentiva svuotato e stanco come un attore che ha tenuto ruolo principale in una commedia di successo: per sere e sere lo stesso personaggio, la stessa maschera. E non che fosse allucinato, smarrito, fluttuante nella doppia identità: che un tale stato d'animo non era ancora stato inventato; e anche se fosse stato in voga l'abate avrebbe ritenuto al suo temperamento e al suo caso più adattato il* Paradoxe sur le comédien*, allora ugualmente ignoto." Ibid.*, p. 114.

[b] *Ibid.*, p. 57.

[c] *"albero di sangue" Ibid.*, p. 135.

Cependant il n'épuise jamais les possibilités de jeu du faussaire et de son œuvre : le processus de falsification ne se comprend pas tant en reflet qu'en réseau, quand le faussaire est replacé dans la série des modèles et des incarnations contradictoires et complémentaires qui lui permettent, dans le jeu des échanges et des réversions, de faire du bal des masques la sarabande au centre de laquelle, fragile, se construit sa singularité – à chaque fois vulnérable et mortelle.

b. Le faussaire protagoniste en focalisation interne et son rapport au narrateur

Si les récits de falsification en première personne proposent des monologues de mauvaise foi dont les destinataires (narrataires, lecteurs) sont voués à être piégés par une parole retorse qui renonce en permanence aux conditions du pacte qu'elle met ostensiblement en place (les faussaires se prétendent volontiers Montaigne ou Rousseau), les récits à la troisième personne semblent de prime abord offrir une situation de jeu plus équitable : la figure du narrateur vient jouer les intermédiaires et limiter l'efficace de la mauvaise foi du faussaire. S'il faudra revenir sur la non-fiabilité, dans les faits, de tels narrateurs, et les pactes de lecture spécifiques que de tels romans engagent avec le lecteur, on s'intéressera ici plus particulièrement à la manière dont s'articule la relation des narrateurs aux faussaires qu'ils mettent en scène, notamment en focalisation interne.

Certains récits usent de cette focalisation pour susciter une empathie délibérée avec le personnage de faussaire, dans les récits où la falsification est traitée comme un outil politique ou épistémique légitime voire nécessaire. *Il falsario di Caltagirone* est particulièrement intéressant en ce sens en raison de sa structure duelle, comme l'indiquent le sous-titre du roman, « *Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla* », ainsi que le paratexte, qui semble en définir les enjeux théoriques, épistémologiques et éthiques. *Notizia*, selon l'encyclopédie *Treccani*, possède entre autres sens celui d'une « connaissance (en tant que savoir acquis), relatif à des faits proches ou lointains dans le temps, dans la mesure où on en a conservé la trace, ou que la mémoire en a été transmise ou reçue ». Et l'auteur de la notice de préciser que, dans le cadre d'une publication, la *notizia* peut aussi se comprendre comme « le résultat d'études et de recherches personnelles », mais aussi comme une « information relative à des faits d'intérêt plus limité ou déterminé, publiée dans un imprimé, et en particulier dans des périodiques, des revues scientifiques, des bulletins de centres culturels ou d'associations variées ; souvent et tout particulièrement pour faire titre[a] ». *Ragguaglio*, en revanche, s'entend

[a] Article *Notizia*, en ligne sur le site de *Treccani*, http://www.treccani.it/vocabolario/notizia, consulté le 17/09/18.

notamment comme « information, compte-rendu informatif ; il est d'usage de s'attendre à ce que ce compte-rendu soit précis et diligent[a] ».

Le récit combine donc deux types de textes, mais qui visent tous deux au même objectif affiché : informer le lecteur, le rendre dépositaire d'un savoir méconnu, le « curieux cas » de Paolo Ciulla devant servir de fondement à la transmission d'un savoir historique plus complexe. D'un côté donc l'histoire transmise et reçue, dont il reste trace et archives ; histoire qui peut requérir un travail de recherche mais dont les traces existent indépendamment du récit qui en rend compte, les ordonne et en donne sens. Ces traces sont ainsi la matière d'une *connaissance* du passé, un savoir objectif qu'il s'agit de transmettre. Le roman revendique explicitement la dimension modeste du savoir ainsi visé : il s'agit ostensiblement de donner à connaître un cas singulier. Or c'est la singularité même de ce cas qui justifie que l'autrice adjoigne à ses « notices » un second type de texte, le compte-rendu informatif, dont la précision ici dépend de la perspective micro-historique choisie, et le caractère diligent de l'engagement de la voix narratiorale, située et empathique. Entre ces deux types de texte, le partage entre fiction et non fiction est visible : au premier incombe de rendre compte des faits dont dispose la voix narratoriale au terme des recherches engagées ; faits dont l'authenticité est établie par le paratexte, essentiel à la lecture de l'ouvrage. Les « *notizie* » ne sont pas dépourvues de commentaires ou de prises de partie, mais elles ne sont pas le lieu de l'invention fictionnelle, présente uniquement dans les chapitres numérotés qui ne sont pas précédés de la mention « *(Notizia)* » et dont le lecteur peut ainsi tendre à conclure qu'ils sont à ranger du côté des « *ragguagli*[70] ». C'est ainsi la fiction qui permet d'attendre le niveau de précision que ne permettent pas les quelques traces éparses qui restent de la vie de Ciulla ; et ce geste de complémentation des lacunes historiques par le recours à la conjecture et à la mise en intrigue empathique est présenté comme possédant une valeur informative, épistémique, sinon semblable, du moins symétrique à celle des *notizie*. Ce jeu de complémentarité est d'ailleurs suggéré par la suite du sous-titre, qui fait allusion au roman de Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Dans la conception défendue par Maria Attanasio, l'invention fictionnelle possède donc une valeur heuristique *en soi*, indépendante et complémentaire de celle de la recherche archivistique, mais non pas moindre.

Cette partition est approfondie par l'exergue qui ouvre le texte sous la forme d'une citation de Pablo Picasso : « Nous savons aujourd'hui que l'art n'est pas la vérité. L'art est le mensonge qui nous permet de connaître la vérité, au moins la vérité concevable. Le peintre doit trouver le

[a] Article *Ragguaglio*, en ligne sur le site de *Treccani*, http://www.treccani.it/vocabolario/ragguaglio, consulté le 17/09/18.

moyen de persuader le public que son mensonge est vérité[a]. » L'exergue oppose ainsi *vérité* et *connaissance de la vérité* : le récit historique ne vaut pas tant comme compte-rendu objectif et exhaustif d'une vérité oubliée, que comme outil épistémique qui permet un accès à cette vérité. D'où la légitimité de l'invention fictionnelle : ce n'est pas tant, ou pas uniquement, la transmission du fait historique qui intéresse Maria Attanasio, que le fait de donner au lecteur, dans une conception éthique de la fiction qui réclame agentivité et implication de sa part, les moyens d'atteindre à une connaissance du passé qui s'entend comme une critique de l'historiographie la plus répandue. L'autrice semble ainsi souscrire à une conception de la narration selon laquelle toute mise en récit est déjà discours sur, et donc potentiellement distorsion, du fait narré (sous l'influence, sans doute, entre autres, des thèses d'Hayden White). Si le récit, comme elle l'écrit, est nécessairement trompeur, et la narration une forme de trahison, le but de l'écriture ne doit donc pas être de prétendre à la transparence et l'immédiateté d'une écriture véridictive (éthique parce que véridictive), mais bien de partir de ce geste fondamental de distorsion de la mise en récit pour en faire un outil épistémique. L'art n'*est* pas la vérité, le récit n'est pas le lieu de celle-ci ; mais la capacité à faire prendre au sérieux par le public l'*information fictionnelle – voire fictive –* ainsi délivrée est ce qui garantit la valeur heuristique du récit. Cette conception du récit prend un caractère particulièrement complexe quand la question de la vérité transmise est explicitement mise en scène dans le récit. En effet, commentant la lettre de Ciulla en indiquant qu'elle contient « la vérité, certes. Mais pas toute la vérité », en préambule d'une reconstruction largement fictionnelle – du fait même du manque de documents concernant cette partie de la vie du faussaire – l'autrice vient opposer au témoignage, à l'archive directe, l'élaboration d'une fiction qui se veut plus *vraie* que le discours du faussaire sur lui-même. L'archive n'a ainsi pas de valeur véridictive en soi : elle n'est qu'un document comme un autre, à interroger et critiquer ; et la fiction peut s'avérer plus efficace qu'elle. Le travail de l'écrivaine tient ainsi à identifier la lacune, la distorsion, ou le mensonge, pour proposer ce qui ne se présente pas explicitement comme une *contre-vérité*, mais une « information » complémentaire, un outil cognitif qui vaut comme mise en perspective de la trace historique et réflexion sur sa signification.

Reste à déterminer exactement le rôle que vient jouer la notion de *mensonge* dans cette opération de valorisation du caractère épistémique propre à la narration fictionnelle. Il repose évidemment sur une longue tradition de conception de la fiction comme « mentir vrai », mais le terme semble impropre à décrire l'activité de Maria Attanasio. Le récit, de fait, ne cherche

[a] "*Oggi sappiamo che l'arte non è verità. L'arte è la menzogna che ci permette di conoscere la verità, almeno la verità concepibile. Il pittore deve trovare il modo di persuadere il pubblico che la sua menzogna è verità*.", p. 11.

pas à tromper son lecteur : Maria Attanasio définit clairement dans son paratexte les parties qui relèvent du fait historique établi de celles qui sont tributaires d'une forme d'invention. Dans ce sens, il est significatif que la citation traduise le propos de Picasso, et notamment le terme « mensonge » de la version française[a] par « *menzogna* » et non « *bugia* ». Si le second terme, en effet, se définit comme une « fausse affirmation, intentionnellement faite pour induire autrui en erreur[b] », le premier serait moins à entendre dans son sens d'« altération (voire négation, ou encore occultation) consciente et intentionnelle de la vérité » que dans celui d'« affirmation contraire à ce qu'on sait ou qu'on croit vrai, ou encore contraire à ce qu'on pense[c] ». Le récit de fiction n'est pas une falsification ; c'est la mise au jour d'un compte-rendu *para-doxal*, critique, d'une forme de vérité reçue, la mise en valeur d'une lecture minoritaire ou marginale qui vient remettre en cause une croyance ou un savoir. L'éthique de la fiction tient ainsi dans le geste exhibé de remise en cause de vérité figées et potentiellement réifiantes.

Toute vérité, de toute façon, semble suggérer le récit d'Attanasio, présente au moins un visage double, à l'image des autoportraits qu'elle attribue à Ciulla et qu'elle décrit à travers le regard du menuiser qui les contemple chez le faussaire : « deux têtes vides comme des masques qui flottaient sur un fond entièrement noir ; toutes deux avec les traits du professeur, mais avec des expressions différentes : l'une bleue et goguenarde, l'autre tirant sur le jaune et malveillante. "C'est vraiment un sorcier", conclut-il[d]. » Ciulla est au moins double, moqueur et malveillant, et se représente d'une manière qui fait penser aux œuvres de Picasso (le visage comme masque, la dominante colorée) : le récit de sa vie est contraint à naviguer entre les mensonges et les pièges laissés par celui qui a pris la parole dans le cadre de son procès pour tracer un portrait de lui qui lui tienne lieu de défense. Les portraits, mal interprétés, peuvent induire en erreur, pousser leur spectateur à tirer des conclusions erronées : Ciulla n'a rien d'un sorcier, ou s'il l'est, ce n'est que métaphoriquement, en faisant miraculeusement circuler de l'argent dans une ville en crise. Le témoignage en première personne qu'a laissé le faussaire historique n'est ainsi qu'une image partielle, ponctuelle, d'un ensemble toujours à reconstituer et pour lequel on ne peut que proposer des approximations, toute représentation étant déjà une forme de distorsion. Et c'est cette duplicité, cette ambiguïté inhérente au personnage qui lui permet d'échapper aux stéréotypes et d'apparaître comme un homme dont la vie est irréductible

[a] Dans Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998.
[b] Article *Bugia*, en ligne sur le site de *Treccani*, http://www.treccani.it/vocabolario/bugia1/, consulté le 17/09/18.
[c] Article *Menzogna*, en ligne sur le site de *Treccani*, http://www.treccani.it/vocabolario/menzogna, consulté le 17/09/18.
[d] "*due teste vuote come maschere che galleggiavano in un fondo tutto nero; tutte e due con i lineamenti del professore, ma con espressioni diverse: una azzurra e sfottente, l'altra giarna e malocchiosa. 'È veramente un mavaro' concluse.*" M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 17. Certains termes sont dialectaux.

à des récits déjà arrangés : « dans son complet élimé couleur noisette il avait l'air modeste et décent d'un fonctionnaire à la retraite : aucun des stéréotypes des faussaires et des trafiquants qu'on reconnaît immédiatement par le luxe prétentieux et le haut niveau de vie qui tranchent avec leur apparente activité professionnelle[a]. » Le récit d'Attanasio confronte donc trois types de narration : la citation de l'archive qui sert de témoignage en première personne mais dont la fiabilité est paradoxalement remise en question ; et une narration duelle à la troisième personne qui alterne entre un commentaire critique et une fiction en focalisation interne. C'est bien la superposition de ces deux dernières et l'empathie ainsi orchestrée parce que nécessaire avec le faussaire qui permet pleinement au projet politique et épistémique de l'autrice de se déployer : parce que c'est un marginal révolutionnaire et engagé, la « vie minuscule » de Paolo Ciulla est porteuse d'une lutte politique qui exige pour être comprise, transmise et actualisée la sympathie du lecteur ; parce que cette transmission ne peut s'effectuer qu'à travers une relecture critique de l'historiographie sicilienne (scientifique et littéraire : Attanasio, après Sciascia, on y reviendra, hérite d'une longue tradition qui peint la Sicile selon un fatalisme politique et culturel – qu'on songe par exemple à Lampedusa – contre lequel elle lutte fermement), elle nécessite l'apport du commentaire. Une fois encore, le récit trouve le moyen de mettre à distance l'opposition binaire entre vrai et faux qui prolonge le thème de la duplicité du faussaire au nom d'une éthique *sui generis* de la fiction.

Ce jeu avec la vérité, son écriture et ses manifestations est repris, mais de manière nettement moins explicite et plus ludique, par Fo et Sciotto, qui jouent eux aussi sur le paradoxe que constituerait le récit véridique de la vie d'un faussaire. Leur « Préface », véritable exposé des principes politiques et historiographiques qui sous-tendent l'écriture du livre, se conclut ainsi sur une pirouette : « Cela se voit que nous avons un faible pour les faussaires. Assurément, l'un de nous deux dirait que ce n'est pas vrai. Mieux, que c'est faux[b]. » Mais dans la mesure où le recours à la fiction n'est jamais explicitement revendiqué, une telle remarque ne semble pas engendrer la même réflexion éthique que chez Attanasio. De fait, Fo et Sciotto vont chercher leur éthique de la véridicité davantage du côté de la réflexion sur la forme théâtrale et le comique : leur théâtralisation du procès de Ciulla, véritable écart littéraire par rapport aux minutes du procès qu'offrent les archives, est le moment de l'ouvrage où la recréation littéraire de la vie du faussaire prend un caractère fictionnel. La forme dramatique est ce qui permet de

[a]"*nel suo liso completo color nocciola aveva l'aria dimessa e dignitosa di uno statale in pensione: nulla dello stereotipo di falsari e spacciatori che si individuavano subito per il lusso spocchioso e l'alto tenore di vita rispetto alla loro apparente attività lavorativa*." *Ibid.*, p. 27-28.

[b] "*Si vede che abbiamo un debole per i falsari. Sicuramente uno dei due direbbe che non è vero. Meglio, che è falso*." D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 15.

donner l'illusion de faire directement entendre la voix de Ciulla ; et, dans l'adaptation théâtrale du roman[a], parce que Ciulla est joué par Dario Fo lui-même et que la scène de procès constitue toute la seconde partie du spectacle ou presque, elle permet de proposer une adéquation entre l'engagement politique de la figure historique et celui du comédien[71] ; de suggérer que Fo se fait aussi le porte-parole de la critique portée par Ciulla, dont l'actualité n'a eu de cesse d'être démontrée tout au long du spectacle. Plus que le jeu avec la fiction donc, c'est une forme de résurrection par le théâtre du discours politique de Ciulla qui permet aux deux auteurs de délaisser la question de la vérité factuelle au profit de la proposition d'une création littéraire qui, pour n'être pas systématiquement le verbatim du procès, est ce qui permet la transmission la plus authentique possible des combats menés par le faux-monnayeur.

Car la distinction entre le vrai et le faux est peut-être moins cruciale qu'on ne pourrait le croire, comme le suggèrent peut-être les deux écrivains : « Il a été découvert par hasard, et c'est tout l'aspect tragique de l'aventure. Personne ne l'aurait jamais démasqué. Personne à part lui ne réussit à distinguer les faux billets des vrais[b]. » Si personne ne peut départager faux et vrais billets, pas même les experts, et si leur présence relance l'économie italienne au lieu de la mettre en péril, la falsification peut-elle encore être considérée comme un crime ? Et de même, pour n'être pas rigoureusement objectif, le mélange de vérité factuelle et d'exagération théâtrale est-il moins porteur de vérité qu'un discours absolument véridictif ? C'est d'ailleurs un tel jeu qui est en définitive proposé au lecteur à la fin du récit, quand les auteurs disent de Ciulla que « parmi ses papiers, on retrouva ces mots[c] » où il revient sur son procès, dans un récit de ses derniers jours fait depuis l'hospice où il réside, en forme d'épilogue. Pour le lecteur qui s'étonnerait de la capacité du faussaire à rédiger ses mémoires alors qu'il n'a cessé de souligner à son procès à quel point il était devenu aveugle, Ciulla-narrateur répond d'avance, malicieusement : « Ah, j'oubliais de vous dire que ce n'est pas moi qui écris que ce que vous êtes en train de lire en ce moment. Je me fais aider d'un jeune volontaire des bons samaritains. Je dicte et lui écrit. Je lui ai fait jurer qu'il ne révèlera à personne notre secret, mais à la vérité

[a] On en trouvera une trace écrite en ligne dans Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore. Copione dello spettacolo del 1 marzo 2015 a Bologna*, http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=61324&IDOpera=230 , 2015, (consulté le 19 septembre 2018) ; Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore. Copione dello spettacolo del 3 marzo 2015 a Bologna*, http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=61323&IDOpera=230 , 2015, (consulté le 19 septembre 2018).

[b] "*Viene scoperto per caso, e questo è l'aspetto tragico della vicenda. Nessuno lo avrebbe mai smascherato. Nessuno tranne lui riesce a distinguere le banconote false da quelle vere*." D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 148.

[c] "*Tra le sue carte verranno ritrovate queste parole*" *Ibid.*, p. 151.

ce n'est même pas nécessaire : j'ai confiance en lui[a]. » On ne peut que noter les similitudes avec le greffier et ses veuves : même protestation de confiance dans celui qui tient la plume, simultanément entravée par une précision contraire (nécessité du serment ici, mauvaise foi des veuves là), même situation paradoxale de celui qui se prétend écrivain malgré son corps défaillant et « dicte », sans maîtrise totale sur le récit, jusqu'à sa mort, même affirmation amusée de sa non-fiabilité : quand le faussaire obtient la parole en première personne, celle-ci, à nouveau, semble entachée de fiction, invraisemblable. Si la précision ironique de Ciulla explique donc *a posteriori* le paradoxe d'un faussaire aveugle écrivant sur le papier sa propre histoire, elle est surtout un moyen ludique de poser la question des conditions de possibilité même de l'écriture de la vie du faussaire, et de venir mettre en doute la sincérité de son propos. Dans un récit qui n'a de cesse de proposer des reproductions photographiques des documents dont il s'inspire, ou des citations circonstanciées, que penser de cette vague mention des « papiers » du faussaire, du devenir paradoxal du récit – pourquoi le composer s'il est destiné à être tenu secret, ou perdu ? – et de cette mise en scène d'un récit littéralement *de seconde main*, transmis au lecteur comme vérité dernière sur la fin de la vie du faussaire ? Les auteurs semblent ici, avec humour et insidieusement, proposer une adéquation entre document de seconde main, propos inauthentique et récit non-fiable. Évidemment l'ensemble s'accompagne d'un jeu métatextuel sur la question de la confiance dans le récit : les protestations de confiance dans l'intermédiaire qui écrit à la place du faussaire valent pour avertissement ironique à l'adresse du lecteur. Que ce soit par la théâtralisation ou la dictée, la voix du faussaire est donc mise à distance, ne nous parvient que par une série de médiations qui font paradoxalement reposer la portée épistémique et véridictive du récit davantage sur la narration à la troisième personne, partiale, engagée, manifestant fermement sa sympathie pour le combat du faussaire.

Au contraire, l'usage de la troisième personne peut être un efficace outil de distanciation d'avec un personnage condamné et condamnable, ou d'une figure à déconstruire. Ackroyd lorsqu'il met en scène Chatterton pastiche ironiquement la langue du XVIIIe siècle à la fois pour imiter son modèle mais aussi pour en faire une figure étrangère, lointaine. Le caractère truculent de ses aventures (notamment tout le traitement de la maladie vénérienne) et la familiarité de ton du personnage tranche ainsi avec la langue artificiellement vieillie pour montrer tout ce que la construction du personnage a de factice, ce qui constitue un moyen particulièrement efficace de déconstruire l'icône romantique qu'est devenu le poète. Plus

[a] "*Ah, dimenticavo di dirvi che non sono io che scrivo quello che in questo momento state leggendo. Mi faccio aiutare da un giovane volontario dei buoni samaritani. Io detto e lui scrive. Gli ho fatto giurare che non svelerà a nessuno questo nostro segreto, ma in verità non ce n'è nemmeno bisogno: io mi fido di lui*." *Ibid.*, p. 152.

simplement, l'ironie narratoriale et le discours indirect libre sont des outils récurrents pour mettre en scène la mauvaise foi des faussaires. Mais si celui-ci s'avère particulièrement détestable, ces procédés permettent de tracer de manière frappante le portrait de ses obsessions et de ses manques, en montrant combien la vision que le faussaire a du monde qui l'entoure est déformée et pathologique. De tels récits invitent les lecteurs alors à traiter les faussaires comme des *cas* à diagnostiquer et des suspects dont, à la manière de Poirot, il faut traquer les discours, la narration en troisième personne disséminant les indices de l'identité de celui qui s'aveugle sur lui-même. Ainsi, dans *A Talented Man* (dont le titre souligne à quel point le roman doit être lu au second degré : il faut traquer la référence et le palimpseste sous le récit de faux et de meurtre), Ellis, enfermé dans un conflit œdipien avec son père, est un écrivain manqué qui ne supporte pas sa filiation avec un père peintre, brillant un temps mais passé de mode, et qui le méprise souverainement. Sa revanche consiste dans la réécriture d'une suite apocryphe du *Dracula* de Stoker, ce qui est un moyen de se choisir un père de substitution par opposition au père défaillant[72]. Dès lors, son discours intérieur est saturé par les métaphores du vampire, du faux et du mauvais tableau, qui minent les revendications de succès et de talent (d'où le titre) qui sont les siennes une fois la falsification accomplie. Ainsi, quand il tue sa locataire, Janey, dans le théâtre en réfection où elle travaille et où Stoker avait son bureau, parce qu'elle menace de s'enfuir avec l'argent de la falsification, la crise morale que provoque en lui son geste se dit par un transfert évident – pour le faussaire assassin, c'est le monde entier qui devient théâtre :

> Il savait qu'il avait marché jusque là-bas, que ses pieds l'avaient porté mécaniquement des entrailles tordues du théâtre au monde extérieur factice, mais il ne pouvait se souvenir d'aucun pas depuis le moment où il avait quitté le bureau de Stoker. […] On criait les nouvelles du soir depuis le coin de la rue. La fausseté de tout cela ! Ce qui était vendu comme nouvelles n'était que tout ce qui, en termes d'informations dérisoires, parvenait jusqu'aux bureaux des journaux, débité en éclats métalliques et refondu par qui savait combien de personnes différentes. Il devait marcher parmi ces étrangers qui ne sauraient jamais – ne pourraient jamais savoir ! – ce qui s'était passé, ni déchiffrer le début d'une ombre de son fardeau sur son visage[a].

Le faussaire projette ce qui l'accable sur les autres : sa fausseté, la coupure au monde que provoque le crime et qui fait de lui un étranger aux autres, sa paranoïa, ses mensonges. Exclu du « monde extérieur factice », obligé de jouer en permanence le rôle d'un homme ordinaire,

[a] "*He knew he had walked there, that his feet had mechanically taken him from the twisted entrails of the theatre to the fake world outside, but he couldn't recall a single step from the moment he had left Stoker's office. […] The evening's news was being shouted from the corner. The falsity of that! Was what peddled as 'news' was only whatever paltry information made its was as far as the newspaper offices, cut into metal slivers and remade by who knows how many different men. He must walk among these strangers who would never – could never! – know what had happened, or read any shadow of his burden on his face.*" H. McKervey, *A Talented Man*, *op. cit.*, p. 139-140.

s'effaçant derrière la *persona* de Stoker, le meurtre le fait ressembler, malgré lui, au fantôme du comédien censé hanter le théâtre du romancier et dont il se moquait allègrement auparavant : « "Un vieux fossile d'acteur, j'imagine ? dit-il. Laisse-moi deviner : il hante le premier balcon à minuit, vêtu de son pourpoint et de sa culotte, il parle en sonnets et il cherche le crâne de Yorick[a]." » Malgré son ironie, Ellis lui-même est une forme d'Hamlet de bas étage : il s'exprime d'une manière snob, sinon en sonnets, il procrastine sans cesse (la falsification, quoiqu'elle représente un travail certain, est présentée comme un moyen d'obtenir la vie facile dont Ellis se plaint sans cesse qu'elle est son dû), il a un rapport extrêmement malsain non seulement à son père mort qui le hante de son autorité et de son mépris mais à son oncle qu'il finira par assassiner lui aussi, il est conservateur et aveuglé, incapable, comme le reste des personnages, de prendre la mesure de la montée des périls qui marquent les années 1930 pendant lesquelles se déroule le récit, alors même que des lectures de coupures de journaux tout au long du roman rappellent le poids du contexte historique. Engagé malgré lui dans un jeu d'acteur, un paradoxe du comédien non plus libérateur mais aliénant, il ne coïncide jamais avec lui-même, ne lit le monde qu'à travers sa paranoïa, sa rancœur et son narcissisme, et tue impulsivement, sans mesurer les conséquences de ses actes ni en prendre la responsabilité.

Aussi le monde est-il pour lui peuplé de vampires : parce que la falsification est en soi un processus vampirique[73], et parce que le faussaire, refusant de se reconnaître dans le miroir que lui tend la fiction qu'il pille, préfère se voir dans la figure de l'innocent persécuté. Dans son délire paranoïaque, le parfum de sa victime devient l'indice de la monstruosité de celle-ci, qui permet de la déshumaniser radicalement pour mieux mettre à distance l'assassinat : « Il avait eu sous les yeux depuis le début l'indice qui trahissait ses intentions réelles, pensa-t-il. Vol de Nuit. Elle, fantôme de l'ombre, était un vampire qui errait à la tombée du jour, mais qui suçait l'argent des imbéciles au lieu de leur sang[b]. » Les policiers qui enquêtent sur l'assassinat sont de la même espèce : « ils lui faisaient penser aux vampires, qui ont également besoin d'une invitation pour pénétrer dans une maison[c] ». À l'inverse, les antiquaires qui lui achètent ses faux sont décrits comme des « limiers chasseurs de vampires[d] ».

Si bien que sa falsification prend des airs de *Portrait Ovale* d'Edgar Poe, privant de vie les personnages de son entourage pour mieux jouir de la sienne, ou plutôt de la représentation de

---

[a] "*'Some fogey actor, I suppose?' he said. 'Let me guess: he stalks the circle at midnight, dressed in doublet and hose, talking in sonnets, and searching for Yorick's skull.'*" *Ibid.*, p. 104-105.
[b] "*A clue to her true intentions had been in front of him all along, he thought. Vol de nuit:* night flying. *A phantom of the shadows, she was a vampire who roamed once day was done, but sucking fools' money rather than their blood." Ibid.*, p. 197.
[c] *"the reminded him of vampires, who also required an invitation to enter the house"*. *Ibid.*, p. 198.
[d] "*vampire-slaying sleuths*". *Ibid.*, p. 204.

la sienne, telle qu'il tente de la concrétiser. Ainsi Ellis évoque-t-il sa mère, prenant la place de la femme aimée de la nouvelle aux yeux d'un faussaire incapable de tout altruisme, qui ne fait pas son portrait mais le sien propre :

> Un étrange renversement s'était produit, pensa-t-il. Elle s'effaçait sous ses yeux au moment même où les couleurs de sa vie à lui devenaient vives et riches. Le croquis de ses désirs qu'il avait toujours porté en lui était enfin sur le point d'être achevé, chaque détail complexe parvenu à perfection. Tandis que les portraits de son père dépeignaient le modèle tel que Sidney voulait qu'il fût, et ignoraient les réalités fastidieuses ou désagréables, Ellis avait maîtrisé la technique inverse : il ferait de son existence le pendant d'une perfection qu'il n'avait jusqu'ici jamais créée que sur le papier[a].

Vampirisme et portrait pictural, les deux métaphores filées qui structurent la vision du monde d'Ellis, se rejoignent ici pour faire le portrait indirect de la mauvaise conscience du faussaire, qui refuse de s'avouer combien son échec à tuer son père déjà mort aboutit à une violence constante exercée sur son entourage. Que la tâche que s'est fixé le faussaire narcissique soit impossible est ironiquement souligné par la référence fantastique (à Poe et sans doute aussi bien sûr au *Portrait de Dorian Gray*) : le désir de perfection est le signe le plus sûr de sa pathologie et de sa dangerosité. La narration en troisième personne fait ainsi entrer dans la conscience d'un personnage fondamentalement pervers ; le système de contamination entre peinture, littérature et imaginaire personnel dit le vide d'une personnalité narcissique et psychopathe[74] qui, comme Freddie, semble souffrir d'un manque d'imagination meurtrier ; et la superposition des références, explicites et implicites, composent le paysage mental d'une personnalité décadente et marquée par l'angoisse de la mort, de l'insignifiance et de la spectralisation, qu'incarnent les personnages et les œuvres de Shakespeare, Wilde ou Poe. Le choix de la troisième personne permet ainsi de mettre en scène une conscience radicalement autre parce que hantée par une culture qu'elle prend au premier degré, qu'elle est incapable d'articuler et de s'approprier correctement : au lieu de faire de la littérature anglaise fantastique qui structure son imaginaire un instrument optique, à l'image que celui que tend Proust à ses lecteurs, pour analyser ses propres peurs et ses aveuglements[75], dans un procédé qui rappellerait les faux mémoires d'Heaney, le faussaire en fait le miroir déformant de ses obsessions. En cela, la troisième personne s'avère particulièrement efficace : elle permet de faire du faussaire non plus une figure d'auteur qui prend la parole pour assumer sa création, mais une figure de

[a] "*An odd reversal had occurred, he thought. She was fading before his eyes just as the colours of his life were becoming rich and vibrant. The sketch of his desires he'd always carried around was finally being completed, every complex detail perfect. Whereas his father's portrait depicted the sitter as Sidney wanted them to be, and ignored tedious or ugly realities, Ellis had mastered the opposite technique: he would make his existence match a perfection he had so far only ever created on paper." Ibid.*, p. 195-196.

mauvais lecteur.

3. Récit à la deuxième personne. Le faussaire, figure métatextuelle

Ce qui n'empêche bien sûr pas que, dans nombre d'œuvres du corpus, le faussaire soit un double de l'auteur. Que le faussaire soit une figure de l'écrivain ou du créateur tient du reste de l'évidence : il faut partie de la longue cohorte des personnages plus ou moins recommandables qui lui tendent un miroir (copistes, plagiaires, « commis au écritures » depuis Melville au moins, scribes, greffiers, pour ceux qui pratiquent le geste d'écriture et permettent de poser la question de l'originalité, de l'unicité et de la singularité de la création ; imposteurs, menteurs, bonimenteurs, affabulateurs, escrocs pour ceux qui disent ce qui n'est pas et posent la question des limites de la fiction). Le personnage de faussaire, au croisement des deux, ne peut que prendre une portée métatextuelle. La figure offre pourtant certaines spécificités quant au portrait de l'auteur qu'elle propose ironiquement.

Outre *Un cabinet d'amateur*, où Kürz incarne les questionnements perecquiens sur la capacité de la copie à créer du nouveau dans la répétition et à conjurer l'œuvre antécédente par la transposition et la variation, où il fait figure d'incarnation à la fois de la mélancolie du créateur qui rêve à la perte ou l'effacement de l'œuvre et de l'auteur et du jeu complice et piégé avec le lecteur, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* est sans doute le roman le plus évidemment métatextuel de notre corpus. Il contient deux figures de la tentation ou du goût de l'écriture faussaire : Ermes Marana, et Silas Flannery, l'écrivain empêché qui rêve de conjuguer le verbe écrire à l'impersonnel[a] et de n'être qu'une « main[b] ». Celui qui manifeste ainsi son désir mélancolique de la mort de l'auteur oscille entre trois figures de l'écrivain, qui symbolisent autant de postures impossibles mais pour lui idéales d'écriture, et autant de postures qu'on peut facilement rapprocher de celle du faussaire. La première est celle du copiste, en tant que la copie est la seule activité qui se produise au croisement de la lecture et de l'écriture : « Le copiste vivait simultanément dans deux dimensions temporelles, celle de la lecture et celle de l'écriture ; il pouvait écrire sans l'angoisse du vide qui s'ouvre devant la plume ; il pouvait lire sans l'angoisse que sa propre action ne se concrétise dans aucun objet

[a] I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 175.
[b] « Si je n'étais qu'une main, une main coupée qui tient une plume et écrit... » *"Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penne e scrive…" Ibid.*, p. 170.

matériel[a]. » De même, le faussaire est celui qui est à la fois lecteur ou spectateur et auteur, qui reproduit en même temps qu'il crée, qui innove en répétant : comme chez Perec, la reproduction mimétique devient un moyen de conjurer l'angoisse de la stérilité. La seconde figure est celle du *ghost-writer*, du prête-plume, dont la disparition fantomatique et la capacité protéenne à être toujours autre que soi fascinent l'écrivain :

> À bien y penser, cet écrivain total pourrait être une personne fort modeste : ce qu'en Amérique on appelle le *ghost-writer*, l'écrivain fantôme, une profession d'utilité reconnue sinon de grand prestige : […] la main écrivante qui donne voix aux existences trop occupées à exister. Peut-être était-ce là ma vraie vocation et je l'ai manquée. J'aurai pu multiplier mes *je*, annexer les *je* des autres, feindre les *je* les plus contraires au mien et entre eux[b].

Là encore, les thèmes de l'effacement, de la réduction de soi à une main censée être reconnaissable comme singulière et pourtant capable d'agir seule et de tout imiter rapprochent la figure idéale de « l'écrivain total » du faussaire. C'est également le cas pour la troisième figure, celle de l'auteur d'apocryphes :

> Peut-être ma vraie vocation était celle d'auteur d'apocryphes, dans tous les sens du terme : parce qu'écrire, c'est toujours cacher quelque chose de telle sorte que ce qui est caché soit ensuite découvert ; parce que la vérité qui peut jaillir de ma plume ressemble à un éclat arraché à un grand rocher sous l'effet d'un coup violent et projeté au loin ; parce qu'il n'est pas de certitude en dehors de la falsification[c].

Si bien que pour Flannery, la vérité de l'écriture réside dans un fantasme de livre total, qui trouve deux concrétisations (im)possibles : le livre unique et révélé et l'écriture de *tous* les livres. Le premier est évoqué à travers l'anecdote d'Abdullah perdant la foi parce que, ayant commis des erreurs sous la dictée par le Prophète de ce qui doit être le Coran, ce dernier refuse de les corriger. L'histoire révèle pour Flannery combien le scribe ne comprend pas le sens même de la démarche d'écriture :

> C'est sur la page, et non avant, que la parole, même celle de la transe prophétique, devient définitive, c'est-à-dire écriture. C'est seulement à travers les limites de notre acte d'écriture que l'immensité du non-écrit devient lisible, c'est-à-dire à travers les incertitudes de l'orthographe, les oublis, les lapsus, les écarts incontrôlés de la parole

---

[a] *"Il copista viveva contemporaneamente in due dimensioni temporali, quella della lettura e quella della scrittura; poteva scrivere senza l'angoscia del vuoto che s'apre davanti alla penna; leggere senza l'angoscia che il proprio atto non si concreti in alcun oggetto materiale." Ibid.*, p. 177.

[b] *"A pensarci bene, questo scrittore totale potrebb'essere una persona molto modesta: quello che in America chiamano il ghostwriter, lo scrittore fantasma, una professione di riconosciuta utilità anche se non di molto prestigio: […] la mano scrivente che dà parola a esistenze troppo occupate a esistere. Forse la mia vocazione era quella e l'ho mancata. Avrei potuto moltiplicare i miei io, annettere gli io altrui, fingere gli io più opposti a me e tra loro." Ibid.*, p. 180.

[c] *"Forse la mia vocazione vera era quella d'autore d'apocrifi, nei vari significati del termine: perché scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto; perché la verità che può uscire dalla mia penna è come una scheggia saltata via da un grande macigno per un urto violente e proiettata lontano; perché non c'è certezza fuori dalla falsificazione." Ibid.*, p. 192-193.

> et de la plume. Sinon que ce qui est en dehors de nous ne prétende pas communiquer par la parole, parlée ou écrite : qu'il transmette par d'autres voies ses messages[a].

Il faut avoir « foi en l'écriture[b] », selon Flannery, même en tant qu'elle est intrinsèquement erronée ou fausse, car c'est par l'écart avec l'origine de la parole auctoriale qu'elle peut donner à lire du lisible et du nouveau. Aux côtés de l'écriture comme copie se trouve donc l'écriture comme déviation, deux manières de conjurer la double angoisse du déjà-dit et de l'indicible. La falsification par altération frauduleuse d'un texte est donc le premier moyen d'affronter la gageure suprême que constitue pour Flannery la tâche d'écrire du non-écrit. La seconde est le rêve borgésien (et pathologique) de multiplier indéfiniment les écrits, pour que tout, dans la bibliothèque, soit finalement déjà écrit, même ce qui reste à écrire :

> Pourquoi ne pas admettre que mon insatisfaction révèle une ambition démesurée, peut-être un délire mégalomane ? À l'écrivain qui veut s'annuler pour donner voix à ce qui est en dehors de lui s'ouvrent deux chemins : ou écrire un livre qui puisse être le livre unique, tel qu'il épuise le tout dans ses pages ; ou écrire tous les livres, de sorte à traquer le tout à travers ses images partielles. Le livre unique, qui contient le tout, ne pourrait être autre que le texte sacré, la parole totale révélée. Mais je ne crois pas qu'il soit possible de contenir la totalité dans le langage ; mon problème est ce qui reste au-dehors, le non-écrit, le non-scriptible. Il ne me reste d'autre voie que celle d'écrire tous les livres, d'écrire les livres de tous les auteurs possibles[c].

La première solution conjoint dictée et erreur pour former une écriture *vraie* ; la seconde exige d'être toujours tous les auteurs de toute la bibliothèque : deux fantasmes de faussaire, deux images récurrentes (la dictée infidèle, le vertige de l'infinie transformation de soi) de notre corpus. Aux lecteurs-vampires[d] fait donc pendant l'écrivain-protée insaisissable, puisque dans un régime d'authenticité, l'auteur ne peut qu'être figé dans l'angoisse de la page blanche, dans la contemplation fascinée de la lectrice à laquelle s'adonne Flannery rêvant d'être celui qui écrit ce qu'elle lit dans l'instant, mais réduit à n'écrire que son journal parce qu'il en est incapable :

---

[a] *"È sulla pagina, non prima, che la parola, anche quella del raptus profetico, diventa definitiva, cioè scrittura. È solo attraverso la limitatezza del nostro atto dello scrivere che l'immensità del non-scritto diventa leggibile, cioè attraverso le incertezze dell'ortografia, le sviste, i lapsus, gli sbalzi incontrollati della parola e della penna. Altrimenti ciò che è fuori di noi non pretenda di comunicare con la parola, parlata o scritta: mandi per altre vie i suoi messaggi." Ibid.*, p. 182.

[b] *"fede nella scrittura." Ibid.*

[c] *"Perché non ammettere che la mia insoddisfazione rivela un'ambizione smisurata, forse un delirio megalomane? Allo scrittore che vuole annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui s'aprono due strade: o scrivere un libro che possa essere un libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine; o scrivere tutti i libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali. Il libro unico, che contiene il tutto, non potrebb'essere altro che il testo sacro, la parola totale rivelata. Ma io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili." Ibid.*, p. 180-181.

[d] « Les lecteurs sont mes vampires. » *"I lettori sono i miei vampiri." Ibid.*, p. 170.

deux solitudes reliées par des relations de prédation, le voyeurisme de l'auteur empêché et le vampirisme de la lectrice inaccessible.

D'où la falsification comme solution, qui permet de trouver une troisième voie, « diabolique[a] » et nouvelle, face aux rêves impossibles du livre total et de la bibliothèque universelle. Car, contrairement au régime authentique de la littérature, la falsification est communication avec l'autre et transformation de soi à son contact, selon Flannery : « C'est pourquoi les faux Flannery produits par l'entreprise malhonnête d'Osaka seraient certes de vulgaires contrefaçons mais, en même temps, ils contiendraient une sagesse raffinée et mystérieuse dont sont entièrement dépourvus les Flannery authentiques[b]. » L'auteur idéal, dès lors, selon Marana et Flannery qui se laisse séduire par son discours, ce n'est pas l'ascète dans sa tour d'ivoire à la recherche de nouveau, mais l'écrivain à la fois le plus falsifiable et le plus faussaire qui soit, l'auteur réduit à une pure fonction, modelable indéfiniment par les lecteurs, pour le seul plaisir de la mystification inhérente à toute lecture : « Je pourrais donc incarner ce qui pour lui [Marana] est l'auteur idéal, c'est-à-dire l'auteur qui se dissout dans le nuage de fictions qui recouvre le monde de son épaisse enveloppe. Et comme l'artifice est pour lui la vraie substance de tout, l'auteur qui assemblerait un système d'artifices parfait réussirait à s'identifier avec le tout[c]. » Peu importe que la logique soit spécieuse : là où Flannery rêve d'une parole totale capable de tout mettre en mots alors même qu'il sait que tout ne peut être contenu dans le langage, Marana rêve d'un simulacre total alors même qu'il convoite la lecture sincère de la Lectrice. Ce sont deux postures de mauvaise foi qui opposent un rêve de falsification à un rêve d'authenticité, qui combattent un absolu par un autre pour conjurer ce qui se joue, mélancoliquement, derrière la jouissance diabolique de l'apocryphe, la perte et la mort[76]. Le « traducteur fantôme[d] » et l'aspirant *ghost-writer* ont en commun le désir et l'angoisse de leur disparition sous l'effet de l'indifférence des lecteurs ou de la Lectrice. D'où les romans inachevés par lesquels Marana égare le Lecteur dans une bibliothèque virtuellement infinie, d'où la folle quête à travers le monde dans laquelle Flannery lance sciemment le Lecteur pour l'éloigner de la Lectrice ; d'où le rêve de Flannery d'un roman qui ne soit qu'*incipit*, d'où celui de Marana d'une contamination totale de tous les écrits par le faux : la falsification est un moyen

---

[a] "*diabolica*". *Ibid.*, p. 178.

[b] *"Per cui i falsi Flannery sfornati dalla ditta truffaldina di Osaka sarebbero sì delle volgari contraffazioni ma nello stesso tempo conterrebbero una sapienza raffinata e arcana di cui i Flannery autentici sono del tutto privati." Ibid.*

[c] *"Potrei dunque incarnare quello che per lui è l'autore ideale, cioè l'autore che si dissolve nella nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo spesso involucro. E siccome l'artificio è per lui la vera sostanza di tutto, l'autore che congegnasse un sistema d'artifici perfetto riuscirebbe a identificarsi col tutto."* I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 179.

[d] *"il traduttore fantasma." Ibid.*, p. 196.

inépuisable de relancer l'enquête, l'interprétation, donc la curiosité de la lecture. Il n'est donc guère étonnant que le récit des désirs de Flannery dans son journal, qui occupe le chapitre 8, inclue sa rencontre avec Marana et son envie de travailler avec lui : la recherche de la vérité par le truchement du livre total comme la conception de l'ensemble de la littérature comme une falsification généralisée coïncident dans une conception cohérente de l'acte d'écriture et de l'acte de lecture qui explique que Flannery soit représenté rêvant d'écrire un roman qui ressemble trait pour trait à *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Pas de faussaire s'arrogeant dans un monologue le droit de définir la falsification comme pratique éthique et vitale, mais des figures de doubles, versions à la fois contraires et cohérentes d'une même ambition : écrire un livre qui puisse captiver la Lectrice[77], écrire un livre qui permette de dire « tu » au lecteur.

Conclusion du chapitre

Les romans de faussaires sont donc loin de constituer un genre à part entière : les représentations de la falsification et de son auteur varient radicalement d'un ouvrage à l'autre, de même que les types de récits retenus pour les mettre en scène. Cependant, s'ils présentent des constellations de thèmes, de stylèmes et de scènes récurrents, c'est aussi parce que le choix du faussaire comme protagoniste entraîne nécessairement un certain nombre de problèmes que doivent affronter les livres de notre corpus. Si les auteurs font le choix d'une narration en première personne, le récit va devoir composer avec les codes de la confession et de l'autobiographie, immédiatement mis en cause et faussés par un narrateur qui ne peut revendiquer aucune fiabilité, ainsi qu'avec les modèles indirects que constituent les autobiographies de faussaires, responsables pour une grande part de la transformation du faussaire en type dans le paysage culturel contemporain, et des *topoi* qui contribuent à en faire une figure romanesque. En revanche, le choix de la troisième personne en entraîne d'autres qui informent profondément la relation entre narrateur et lecteur : ils exigent un traitement sérieux ou ironique du thème de la duplicité qui semble consubstantiel à toute fiction mettant en scène un faussaire ; ils demandent surtout une décision quant au positionnement de la voix narratoriale à l'égard de son protagoniste, entre distance critique et caustique, ou proximité empathique. Enfin, ils demandent de trancher (ou non) entre le faussaire comme figure ironique voire subversive d'auteur et le faussaire comme figure du bon ou mauvais lecteur ; discussion problématique et mélancolique qui constitue le fond du roman à la deuxième personne de Calvino, celui qui tente de s'adresser directement à son narrataire menaçant et têtu.

Si le faussaire fait personnage, c'est donc au prix d'un certain nombre de paradoxes qui en font une construction plurielle et mouvante, qui se démultiplie à même le texte par clivage interne, par dédoublement avec un autre protagoniste, ou par confrontation avec une série de figures ou de mythes qui l'informent autant qu'ils lui servent de repoussoir ; l'ensemble constituant le cristal à l'intérieur duquel ce Protée se métamorphose constamment, pour se faire reflet traître de l'autre, fantôme de l'auteur qui ne veut pas disparaître ou Narcisse en quête de soi. Le personnage oscille constamment entre le connu, le prévisible, voire le cliché par lequel le lecteur peut être tenté de le saisir et de le réifier, derrière lequel il se cache ou auquel il tente de se raccrocher ; et le nouveau, l'imprévisible, l'évanescent qui l'attirent tout en constituant un point de fuite ; si bien qu'il finit en quelque sorte par ressembler à son faux, à la fois visible et introuvable, présent et absent, sincère mais de mauvaise foi. C'est du reste le prochain paradoxe qu'il faut affronter : comment non plus penser mais *mettre en scène*, concrètement, l'objet impossible qu'est le faux produit par le faussaire dans la fiction ?

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

– *MONTRER LE FAUX* –

PARTIE III

MISES EN SCENE DU FAUX

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

CHAPITRE 5

MONTRER LE FAUX ?

« L'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon et continue, atavisme ancestral, à faire ses délices des simples images de la vérité[a]*. » Susan Sontag*

Il y a, on l'a vu, un régime de visibilité et une phénoménologie spécifiques de l'objet authentique, dans une perspective ontologique d'analyse du faux : l'épiphanie. L'authenticité est une révélation immédiate de la puissance sacrée de l'objet qui se donne à voir tel qu'il *est* : apparence et essence sont unes, dans l'objet authentique, sur le mode de l'*évidence* ; la consécration de l'objet et celle du spectateur qui en *reconnaît* l'authenticité vont de pair et ne souffrent aucune forme de mise en doute[1]. Mise au jour aléthique de la vérité et identification épiphanique de l'authenticité de l'objet coïncident alors dans leurs procédures : vérité et authenticité sont le fruit d'un dévoilement, d'une révélation d'une évidence cachée rendue visible, pour tous, une fois que l'objet sacré a *manifesté*, comme une relique, son authenticité, auprès d'un public privilégié (et autorisé), qui consacre cette révélation par un système d'exposition qui supplée, pour les profanes aveuglés ou mal-voyants, l'évidence révélée. Parallèlement, une conception pragmatique de l'objet authentique implique des systèmes d'accréditation et d'autorisation des discours d'attribution, d'identification et d'authentification de celui-ci, qui supposent l'existence d'un régime de véridicité normé et reconnu : celui du discours scientifique, par exemple, ou celui du témoignage. Un objet authentique est identifiable comme tel parce qu'il est à la fois *visiblement* et *indiscutablement*[2] authentique. Mais qu'en est-il du faux ? Quel est le régime de visibilité de l'*eidolon*, qui tienne à la fois de la présence et de l'absence, de la visibilité et de l'invisibilité, de la spectralité et des jeux de miroirs, et qui permette de le percevoir *comme tel* ? La question que doivent affronter les romans du faux, en effet, est celle de la *mise en scène du faux comme faux*, dans tout le tremblement ontologique et épistémique que suscite l'*eidolon* : montrer le faux à la fois dans sa puissance de tromperie et d'illusion, et en même temps, comme incontestablement faux. Comment le faire voir ? Comment construire une esthétique du trompe-l'œil qui permette de fonder une *ekphrasis* efficace du faux, qui conserve dans son *enargeia* les épipanies trompeuses qu'il génère tout en préservant pour le lecteur la possibilité d'une lecture lucide (ou désenchantée), démystificatrice ? Nous verrons comment les récits de faussaires ou de faux

[a] Susan Sontag, *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, C. Bourgois, 2008, p. 15.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

montrent le faux, le décrivent et l'exposent, dans le cas d'objets artistiques ou matériels ; et comment ils le citent, dans le cas de faux textuels.

I. Montrer le faux. Visibilité et systèmes d'expositions

> *« Mr. Neville, j'ai acquis la conviction qu'un homme intelligent ferait toujours un piètre peintre, car la peinture exige un certain aveuglement – un refus partiel […] de voir tous les choix. Un homme intelligent en saura plus sur ce qu'il peint qu'il n'en verra. Et dans l'espace compris entre le savoir et la vision, il se trouvera bridé, inapte à mener une idée avec vigueur […][a]. » Mrs Talmann dans* The Draughtsman's Contract *de Peter Greenaway*

L'objet authentique, donc, se caractérise par une phénoménologie épiphanique, selon laquelle voir, c'est savoir : voir l'authentique, c'est pouvoir l'identifier comme tel, produire un savoir de l'objet sous la forme d'une authentification et d'une attribution. Cette corrélation ne souffre pas de trouble : il n'y a que deux causes possibles à la rupture du lien entre voir et savoir. Soit l'œuvre cesse de ressortir au domaine de l'art, ou plus généralement l'objet cesse d'appartenir à la classe qui aurait dû être la sienne. Dès lors, on ne voit plus rien : c'est le cas, exemplairement, du tableau de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* : « Tu ne vois rien, manant[b] ! », accuse le peintre devant les commentaires peu amènes de Probus, alors que Poussin souligne qu'« il n'y a rien sur sa toile[c] ». Les deux hommes en concluront qu'avec l'œuvre éponyme « finit notre art sur terre[d] ». Si le « chef-d'œuvre » reste « inconnu », c'est parce qu'il excède toute visibilité. Soit l'observateur lui-même est aveuglé : c'est le cas du Courmansel de *La Dame qui a perdu son peintre* de Paul Bourget, critique morellien incapable de *voir* les œuvres qu'il doit authentifier, parce qu'il ne les conçoit qu'au prisme de sa méthode critique[3], et « s'hypnotis[e[e]] » au lieu de contempler. À l'inverse, le peintre narrateur (qui sait de quoi il parle, puisqu'il est ancien faussaire), peut identifier au premier coup d'œil un Léonard de Vinci

---

[a] « *Mr Neville, I have grown to believe that a really intelligent man makes an indifferent painter, for painting requires a certain blindness – a partial refusal to be aware of all the options. An intelligent man will know more about what he is drawing than he will see. And in the space between knowing and seeing, he will become constrained, unable to pursue an idea strongly […].* » Peter Greenaway, « Meurtre dans un jardin anglais/The Draughtsman's Contract. Découpage plan à plan après montage et texte des dialogues en anglais et français. », *L'Avant-scène Cinéma*, traduit par Dominique Haas, octobre 1984, n° 333, p. 90.
[b] Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, 2014, p. 70.
[c] *Ibid.*, p. 69.
[d] *Ibid.*
[e] Paul Bourget, *La Dame qui a perdu son peintre, suivi de La Seconde Mort de Broggi Mezzastris et de Une nuit de Noël sous la Terreur*, Paris, Plon, 1934, p.126.

dont l'attribution fait débat[a], comme il peut reconnaître aristotéliennement son faux de jeunesse dont il avait perdu la trace, malgré ses transformations[b]. Si l'objet est bien une icône, et si son observateur n'est pas un profane égaré, alors l'épiphanie de l'authenticité est toujours simultanément vision et révélation, *aletheia* et apparition. Aussi sa description joue-t-elle traditionnellement, depuis l'antiquité et surtout depuis l'usage renouvelé qu'en a proposé Diderot dans les *Salons*, de toutes les ressources de l'*ekphrasis* : hypotypose et *enargeia* n'y ont pas seulement pour fonction de produire le morceau de bravoure qui mettra l'œuvre, réelle ou imaginaire, sous les yeux du lecteur, mais également de la donner à connaître[4], de substituer à la seule description un discours de savoir qui remplace et supplée la vision de l'œuvre absente – si bien qu'au fond la description pourrait tout aussi bien se passer d'œuvre originale[5].

C'est évidemment sur cette corrélation du voir et du savoir que vont jouer les récits de faux : soit en rendant le faux invisible, par escamotage ou par excès de visibilité ; soit en le rendant inconnaissable – souvent les deux simultanément : dans les romans du faussaire, le plus souvent, on ne voit rien (ou on voit trop), et on ne sait rien (ou on croit savoir, ou on est trompé par cela même que l'on sait). La substitution de l'idole à l'icône entraîne ainsi non plus un régime épiphanique mais sa parodie ou son renversement, sous les formes de la cécité, de la fascination ou du secret. Celui-ci est mis en place à travers trois procédés principaux : des *ekphraseis* impossibles, qui font, pour parler comme B. Magné, de la *description* du faux le « lieu d'une ruse[c] » ; des systèmes d'exposition trompeurs, dans lesquels la *mise en scène* du faux fonctionne comme un masque qui à la fois cache et signale son inauthenticité ; enfin, des poétiques du flou et de l'écran de fumée, qui permettent, par la manifestation de l'invisible et de l'insu que révèle le faux, de nouer des pactes de lecture paradoxalement sincères.

1. Les ekphraseis impossibles du faux

> *« C'est impossible. Personne ne peut éclairer tout ce tableau. Cela ne servirait d'ailleurs à rien : le tableau entier est irregardable. Il faut trouver son sens, sa beauté ou sa laideur, son énigme et la clef de son énigme dans un détail[d]. » Mohamed Mbougar Sarr*

[a] *Ibid.*, p. 35.
[b] *Ibid.*, p. 85-86. Sur le dévoilement du faux comme reconnaissance aristotélicienne, voir Thierry Lenain, *Art Forgery, op. cit.*, p. 27.
[c] Bernard Magné, « Peinturecriture » dans *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 209.
[d] Mohamed Mbougar Sarr, *La Plus Secrète Mémoire des hommes*, Paris, Dakar, Philippe Rey, Jimsaan, 2021, p. 323.

En rigueur, le faux est invisible comme tel : soit on est conscient de son inauthenticité, et son pouvoir d'illusion se perd ; soit on est trompé, et on ne voit qu'un objet authentique. Voir le faux, à la fois dans toute sa force de séduction, mais en toute conscience de son statut, ne peut donc qu'être une expérience oxymorique, formulée volontiers selon le lexique religieux du miracle ou de l'apparition, et dont on trouvera un exemple paradigmatique dans l'émerveillement de William Heaney devant la fausse première édition de *Pride and Prejudice* fabriquée par son complice Stinx : « La copie que je tenais à la main était miraculeuse. C'était un travail de génie : parfaitement imparfait[a]. »

Il n'est donc guère étonnant que sa description, dans les récits qui le mettent en scène, se fasse souvent sur le mode de « l'escamotage », dans l'acception qu'en propose Derrida, celle d'un apparaître qui est toujours déjà une disparition, une *innapparition* dans laquelle se conjuguent à la fois l'invisibilité et l'hyper-visibilité, une « hyper-phénoménologie[b] ». Négatif du regard lucide de l'épiphanie, la description du faux s'organise autour de la mise en scène d'un regard aveuglé (on ne parvient pas ou plus à voir le faux) ou, pour reprendre un adjectif perecquien, « ébloui[6] », fasciné par une vision trop puissante pour permettre non seulement la distanciation critique, mais encore le point de vue juste (voir à bonne distance, ni de trop près, ni de trop loin ; voir ce qu'on voit et aussi ce qu'on ne voit pas, comme dans un numéro de prestidigitation). Le lecteur, placé en position de spectateur, n'a plus alors à voir (et, c'est là le piège, en fait, à lire) que des reflets qui masquent le vide de la description, le rien derrière la construction verbale (non seulement sa non-référentialité, mais l'anti-*mimesis* qu'elle s'avère, *in fine*, être), ou que des simulacres, *eidola* d'un jeu de bonneteau qui arrêtent et figent son regard sur l'apparence trompeuse, le détail égarant, le petit pan de mur jaune déceptif.

a. N'y rien voir

> *« Il traque les évidences avec l'enthousiasme d'un détective myope[c]. » Oscar Wilde*

Dans nombre des récits de notre corpus, on n'a tout simplement aucune image, ou aucune image complète, efficace, du faux : tout est mis en œuvre pour que sa description dysfonctionne. Dans le cas des faux artistiques, la description est informée par une double série

---

[a] "*The copy in my hand was miraculous. It was a work of genius: perfectly flawed.*" William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, p. 305.
[b] Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 203.
[c] "*He hunts down the obvious with the enthusiasm of a short-sighted detective*." Oscar Wilde, « The Decay of Lying » dans *Selected Essays and Poems*, London, Penguin Books, 1954, p. 62.

de modèles : d'une part, les discours savants qui, de la simple liste référentielle à la notice détaillée de catalogue ou à la description scientifique telle qu'a pu la théoriser Panofsky[7], par exemple, offrent les normes d'une description véridictive et à visée épistémique de l'œuvre d'art ; de l'autre, les évolutions de l'*ekphrasis*, qui joue de la rivalité ancienne de l'*ut pictura poesis* pour proposer une réflexion métatextuelle à la fois sur la modalités d'une connaissance littéraire de l'œuvre d'art et sur les ressources propres de la description, voire de la fiction littéraire[8]. Les récits de faux usent de la confrontation de ces modèles pour les jouer l'un contre l'autre : les parodies d'*ekphrasis* qu'ils proposent ne donnent plus rien à voir et les informations qu'elles transmettent sont aux mieux ridicules, au pire égarantes ; les normes de véridicité sont détournées et réduites au simple rang d'outils rhétoriques destinés à induire en erreur les lecteurs (fictifs, réels) des descriptions. Ceci parce que ces deux modèles reposent sur une double dimension, à la fois mimétique et référentielle, de la description, ces deux caractéristiques étant solidaires l'une de l'autre et garantissant à la fois la vérité du discours, sa pertinence épistémique et son efficacité cognitive :

> Orientée vers le référent, la description référentielle signalerait le degré zéro de la description […] ; animée du désir de dire sinon tout le tableau, du moins le tout du tableau, elle veillerait également à n'y rien projeter qui lui soit étranger. Crispée autour d'une impossible exigence de fidélité et d'exhaustivité, la description s'inscrit, en dernière analyse, dans l'horizon conceptuel de la *mimèsis* […] : si les mots et les figures peintes entretiennent, chacun de leur côté, un rapport mimétique avec la réalité, la description peut bien apparaître comme le lieu mimétique privilégié où le langage copie ou reproduit le tableau. […]. Mais, avant ou à côté de cette dépense somptuaire, il y a place pour les connotations cultivées par l'imaginaire scientifique. Le catalogue, en tant que corpus où se fait jour symboliquement la volonté d'épuiser une totalité, constituerait la forme paradigmatique de cet imaginaire-là. C'est pourquoi […] il a ménagé, à un moment ou un autre, une place centrale à la description […][a].

C'est évidemment cette alliance, cette co-dépendance de la *mimesis* et de la référentialité de la description que les récits de faux s'ingénient à déconstruire dans la description : d'abord en faisant dysfonctionner d'un côté la référence, par multiplication des référents possibles ou déraillement de la relation de référence (le texte ne renvoie plus qu'à d'autres textes), de l'autre la *mimesis* (ce qui est décrit n'est ni représenté ni représentable). Mais, surtout, en postulant une forme sinon de véridicité, du moins de puissance épistémique, d'une description du faux qui ne serait ni mimétique, ni référentielle, mais avant tout autoréférentielle, métatextuelle et ironique. Dans des œuvres où la description a rarement la valeur purement anthologique d'un morceau autonome et détachable, mais offrirait bien plutôt une vision en réduction de

[a] Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions du CNRS, 1995, p. 66.

l'ensemble de l'œuvre, elle sert souvent de miroir où se reflètent les pactes de lecture trompeurs qui informent la relation du lecteur au narrateur.

C'est d'abord la désignation des œuvres qui fonctionne mal : *Le Condottière* par exemple n'est jamais mentionné dans le roman de Perec par un titre en italiques, au point qu'on peine parfois à déterminer si le narrateur évoque le tableau d'Antonello da Messina, ses reproductions, le faux de Gaspard qui le contrefait ou le personnage éponyme peint sur la toile, qui semble parfois prendre vie dans la conscience troublée de Winckler ; et ce, dès la première mention qui en est faite[9]. Le texte refuse donc d'établir avec le lecteur un contrat de lecture qui permettrait de faire clairement la part, dans le récit, entre tableau réel et tableau fictif, tableau authentique et faux tableau[10]. Il se joue ici un effet de syllepse par lequel le référent réel et le référent fictif, l'authentique et le faux, sont radicalement indiscernables l'un de l'autre : le vrai et le faux ne sont plus deux entités distinctes et réversibles dans le cristal du faux. Cette confusion des objets sert le propos du livre : le texte construit sans cesse un système de référence double au faux tableau (fictif) et au tableau authentique (réel) pour rendre compte du processus de la falsification en art, et de la tentative du faussaire de produire un Condottière/*Condottière* qui soit authentiquement un Condottière/*Condottière*, c'est-à-dire non pas une copie, mais une reconstruction juste du chef-d'œuvre de la Renaissance, et une réincarnation contemporaine du soldat impérieux original. L'ambiguïté référentielle manifeste la complexité des liens et les interférences entre le travail de Gaspard, l'image idéalisée qu'il a du tableau italien, et le rendu de sa tentative dans la description du narrateur.

Le faux ne nous est ainsi pas montré en tant que tel, mais par comparaison avec la toile de da Messina : « Ni le regard, ni la fermeté, ni l'assurance. Un Condottière au petit pied. Un roitelet tremblant, un faquin pâle et glabre, falot et mesquin[a]. » Les adjectifs « pâle » et « glabre » mis à part, la description s'effectue sur un mode purement négatif, sans qu'aucun de ces éléments ne nous permette de nous faire une image du faux de Gaspard. Tout se passe comme si le faux, nouveau chef-d'œuvre inconnu, était tellement raté qu'il en devenait irreprésentable : « Affale-toi dans un fauteuil, et regarde bien dans les yeux, jusqu'à ce que mort s'ensuive, le grand rigolo de la dague, l'ineffable Condottière[b] ». Il s'agit de la seconde description qui est faite du Condottière, après la seule description de son « pourpoint dangereusement lisse[c] ». La description privilégie l'essentiel, non pas l'apparence défectueuse du tableau, incapable de susciter l'épiphanie que recherche désespérément Gaspard (la

[a] G. Perec, *Le Condottière*, *op. cit.*, p. 49.
[b] *Ibid.*, p. 39.
[c] *Ibid.*, p. 37.

révélation de son identité à travers la recréation d'un *Condottière* qui lui soit un miroir, qui lui renvoie enfin une image de soi comme artiste – et en ce sens, faire un Condottière-personnage, c'est faire un autoportrait, comme, du reste, en témoigne la fascination autobiographique de Perec lui-même pour cette figure qui présenterait la même cicatrice que lui[11]), mais sa dangerosité, son caractère mortifère. Ce que montre le tableau, c'est la défaite du peintre et l'éclatement d'un sujet radicalement aliéné – thème qui constituera tout le ressort de l'intrigue, centrée autour de la réinvention par Gaspard d'une identité vivable, d'une personne derrière la *persona*[12]. Surtout, le Condottière est « ineffable » : non seulement on ne peut rien décrire de lui, mais ce qu'on peut en dire se réduit à des remarques triviales : « le grand rigolo de la dague ». Rigolo, parce que bouffon, dans son ratage même ; mais surtout parce qu'échappe toujours, quoiqu'on fasse, à la capture, dans le discours comme dans l'image, « ce sempiternel visage inachevé, maléfique et agressif lui aussi, comme le symbole le plus évident de toute cette aventure[a]. » Dans tout ce début de récit, on ne possède donc, en guise de description, que des bribes de caractérisation, et rien de plus : l'image demeure invisible.

À l'inverse, par un effet de contraste remarquable, le tableau de da Messina apparaît, au moins en partie, sous nos yeux, quand le narrateur évoque « la gueule lumineuse – jeune et translucide comme une chandelle de bonne qualité – de ce ruffian[b] ». Sont esquissés à la fois les traits du personnage, et la technique du peintre (une peinture qui joue des transparences). Non seulement le tableau de da Messina est descriptible, mais on peut en résumer le sens : il est « cette image immédiate du triomphe, cet exact contraire[c] » de ce qu'est Gaspard. Parce que l'original, contrairement au faux, a pris forme, le récit peut élaborer un discours en regard du tableau ; mais devant l'informe du faux raté, il demeure muet, incapable de dire autre chose que l'échec. La première description du faux réellement développée n'intervient dans le récit qu'après une centaine de pages[13] :

> Dans un chavirement brutal, […] renaissait le laboratoire, […] ce microcosme figurant des contradictions écartelées, épinglées et disséquées une à une comme, somme toute, les reproductions du Condottière, grinçantes et maléfiques, sur les murs hauts et lisses, ces visages multipliés du triomphe et de la maîtrise, auxquels répondait fort mal, à la réflexion, sur son chevalet spécial, protégé à ses quatre angles par un triple rempart de coton, de chiffons, de cornières d'acier, à la convergence soigneusement établie de six petits projecteurs, le panneau inachevé, l'échec en marche : non pas l'unité reconquise, la domination du monde, la permanence inaltérable, mais, figée, saisie dans un éclair, comme si elle se regardait dans un bref instant de lucidité, l'angoisse définitive d'une force aveugle, l'amertume d'une puissance cruelle, le doute. Comme si Antonello de Messine avait soudain ressenti, avec quelque quatre cents ans d'avance, dans l'absolu mépris des lois les plus

[a] *Ibid.*, p. 52.
[b] *Ibid.*, p. 62.
[c] *Ibid.*

évidentes de l'histoire, le désir d'exprimer, dans leur plénitude imparfaite, tous les déchirements de la conscience. Absurdes et dérisoires, parce que exprimés justement avec cette technique à laquelle n'aurait dû correspondre qu'une certitude sans ambiguïté, toutes les contradictions du monde semblaient s'être donné rendez-vous dans ce visage-miroir. Ce n'était plus un chef de guerre regardant, au-delà du peintre, le monde, avec toute l'ironie, toute la cruauté, toute l'impassibilité d'une conscience parfaitement adéquate, ce n'était plus un peintre, rassemblant, au-delà de son modèle, dans une organisation immédiate, toute la stabilité, éternelle et rationnelle, d'une Renaissance, c'était le double, le triple, le quadruple jeu d'un faussaire pastichant son pastiche, dépassant son pastiche, ne retrouvant, à travers son modèle, au-delà de son savoir, au-delà de son ambition, que la trouble équivoque de son propre regard. L'impassibilité était devenue panique, la tension décontractée des muscles était devenue rictus, l'assurance du regard était devenue défi, la fermeté de la bouche était devenue vengeance. […] L'ordonnance méticuleuse des lumières, l'admirable disposition des tables, le déploiement prestigieux des moyens mis en œuvre […] ne pouvaient plus que signaler la vanité de l'entreprise. Au centre du tableau, éclatait une complaisance sacrilège. Dans le laboratoire abandonné, l'échec avait été total[14].

Là encore, le lecteur n'est pas en mesure de se forger une représentation mentale précise du tableau. Les seuls aspects décrits de manière vraiment concrète sont adjacents à la toile elle-même : ils concernent le châssis, le chevalet... La fin de la description semble s'intéresser à des détails spécifiques du tableau, ainsi qu'à ses aspects techniques et picturaux, mais sans que ces précisions ne fassent image : la « panique », le « rictus », la « vengeance » ne nous aident guère à visualiser le visage peint par Gaspard. De même, les commentaires sur les lumières et la composition restent extrêmement généraux. Toute la description s'effectue par comparaison avec l'original, comparaison non pas tant de l'image représentée, ou de la technique qui a permis sa représentation, que du sens qu'on y pouvait lire. Gaspard, faussaire talentueux, a su capter la technique picturale de da Messina et produire un portrait visuellement crédible : l'échec n'est pas là. Il est dans la lecture que le faussaire fait du tableau. L'important n'est pas l'image, mais les signes qui y sont encryptés, signes indéterminables parce qu'ils ne sont pas des symboles codifiés et aisément identifiables, parce qu'ils relèvent d'une iconologie plus que d'une iconographie. L'échec n'est pas dicible par la description des formes du tableau (Gaspard sait copier), mais par la comparaison des significations latentes, culturelles et symboliques, qui se dégagent de chaque image : aussi la description commente-t-elle le tableau bien plus qu'elle ne le décrit. En cela, elle épouse l'une des caractéristiques fondamentales du tableau, sa sobriété iconique. L'interprétation qu'on peut proposer du tableau ne saurait se construire qu'à partir de traits plastiques, et non iconographiques, à en croire le narrateur :

Pouvais-tu comprendre qu'au lieu d'un débraillé gueulard – le pourpoint dégrafé, les aiguillettes à la diable –, il ne fût revêtu que d'une tunique admirablement anonyme, sans autre ornement qu'un bouton de nacre à peine apparent ? Pouvais-tu comprendre cette absence de colliers, de médailles, de fourrures, ce col à peine

> apparent, cette absence de plis dans la tunique, cette exceptionnelle rigueur de la toque ? Comprenais-tu que cette sécheresse, cette sobriété presque impossible de la tenue, avait pour conséquence immédiate qu'elle laissait au seul visage le soin de définir le Condottière ? C'est bien de cela qu'il s'agissait. Les yeux, la bouche, la petite cicatrice, la contraction des muscles de la mâchoire à eux seuls exprimaient parfaitement, sans la moindre ambiguïté, la position sociale, l'histoire, les principes et la méthode de ton personnage[a]...

Les quelques signes déchiffrables sur le tableau sont « à peine apparent[s] » (l'expression est répétée deux fois) dans l'original, tant la force épiphanique de l'*apparition* que constitue le soldat authentique emporte avec elle le regard, le sidère au point d'occulter les rares détails devenus, au sens propre comme au figuré, insignifiants. Tout est « admirablement anonyme », dans ce tableau, le personnage comme ses attributs, tout s'efface derrière l'expression invincible de la certitude absolue du personnage dans son identité. Le Condottière *est*, il impose l'évidence ontologique de son existence et de la maîtrise de celle-ci comme le tableau impose, en bloc, l'évidence ontologique de son authenticité. *Le Condottière* ne dénote pas autre chose que le personnage du Condottière lui-même, il est purement tautologique[b], de la même manière que le personnage vit en parfaite adéquation avec lui-même, ce qu'il est, ce qu'il incarne – contrairement au faussaire. Le tableau pose un défi pour l'*ekphrasis* traditionnelle dans la mesure où il se refuse à signifier iconographiquement – et, pour cette même raison, il est impossible à falsifier. Pour Gaspard en effet, le faussaire est, à l'image d'un Marana, un *traduttore traditore* : il compose et décompose des toiles par un savant échange de signes décontextualisés et recontextualisés dans leur reproduction sur la toile, fantasmant une combinatoire qui permettrait de recréer, par des déplacements ou des renversements en miroir, des portraits d'homme indéfiniment réversibles. Gaspard, personnage inconsistant et scindé, rêve d'un cristal pictural, d'un espace symbolique d'échange de signes comme autant d'éléments de base dans une opération de construction deleuzienne de vérités (identitaires, symboliques) nouvelles (si on ne peut se connaître aléthiquement en se dévoilant sur une toile, en s'apparaissant enfin, au moins pourrait-on se construire un moi dans l'emprunt aux autres des signes de la connaissance de soi) ; comme Marana et Flannery, tout aussi inconsistants et scindés, rêvent d'un cristal littéraire, d'une machine littéraire composant et décomposant les textes au gré de leurs destinataires pour exister enfin aux yeux de la Lectrice.

Mais, justement, la toile de da Messina, par son évidence tautologique même, rend tout ajout de signe, toute tentative de signifier au-delà de l'assertion d'une identité incontournable,

---

[a] *Ibid.*, p. 128-129.

[b] « Il est Le Condottière. […] Il est là, signifié par un regard, par une mâchoire, par une cicatrice. Je suis celui qui suis. Il est nu. Et cela suffit. » *Ibid.*, p. 179.

inauthentique. Ironiquement, la tautologie empêche, radicalement, à la fois toute copie, et toute falsification.

> Pendant des mois, j'ai joué au chat et à la souris avec mon Condottière. Je lui ai donné des barbes, des moustaches, des cicatrices, des taches de rousseurs, des nez camus, des nez aquilins, des nez épatés, des nez bourboniens, des nez grecs […]. Je ne m'y retrouvais jamais. […] Au début, l'idée d'affubler mon Condottière d'une cuirasse m'a semblé très alléchante. Ça simplifiait beaucoup de choses ; ça permettait de jouer sur les lumières […]. Seulement ça n'avait aucun sens. Qu'est-ce qu'un Condottière avait à faire d'une cuirasse, puisqu'il était bien entendu qu'il était à lui seul la force ? Une cuirasse c'était un signe, trop facile[a] […].

La tautologie arrête le mouvement de réversibilité qui caractérise l'espace cristallin de la falsification, dans lequel le faux réussi échange avec l'original les signes de leur authenticité réelle ou supposée, les deux s'attestant mutuellement dès lors que le faux, accrédité, est reçu comme canonique et contribue à construire l'œuvre peint de l'artiste auquel on l'attribue. *Le Condottière* ne permet pas l'échange des signes, seulement la répétition des formes sur la toile ; et toute répétition pure, comme en atteste l'expérience du Pierre Ménard de Borgès, est une trahison et une réécriture (ou, prise sérieusement, comme le montre l'expérience de Winckler – *des* Winckler de Perec, pourrait-on dire – elle est un danger mortifère). De même, le faux raté de Winckler ne peut pas prendre place dans une série cristalline d'images (authentiques, falsifiées) interchangeables et en mouvement, mais se présente comme le résultat d'un processus irrémédiablement achevé de transformations inadéquates de l'original au faux, comme en témoignent les tournures, récurrentes dans sa première description un tant soit peu développée, « ce n'était plus » et « était devenu », au plus-que-parfait accompli. Si donc on ne voit pas le faux, dans *Le Condottière*, c'est que, comme l'original, il n'y a rien (ou peu) à *en dire* qui ne soit pas une redite. D'où la confusion référentielle que nous pointions au début du raisonnement : les images se confondent car elles échappent toutes à une saisie efficace par tout système sémiotique, pictural ou textuel, qui tenterait d'interpréter le tableau en le reproduisant ou en l'imitant ; ou, inversement, de l'imiter en l'interprétant.

b. Trop voir : être « ébloui »

> *« Les paillettes naissaient de ce qu'on tenait pour négligeable ; elles avaient la beauté de l'incertitude. On opposait parfois à Cléo que tout ceci était de la pacotille, à l'image de ces colliers de strass reposant sur son plexus, ces verroteries rubis qui ceignaient sa taille. Tout était faux, là résidait la beauté troublante de ce monde, rétorquait-elle. […] Un éclairagiste avait appris à Cléo*

[a] *Ibid.*, p. 152-153.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

que la plus modeste des pannes de velours chatoyait sous les projecteurs ; à l'inverse, ceux-ci affadissaient les reflets des soieries authentiques. La lumière escamotait les accrocs, les faux plis, les traces de cellulite, les cicatrices, elle atténuait les rides et le roux criard d'une coloration bon marché. Les bustiers en tissus à paillettes laissaient des plaques vermillon sur les flancs de Cléo, des estafilades bordeaux sous ses aisselles : des débris de plastique que la sueur aiguisait. De loin, on n'en percevait rien[a]*. » Lola Lafon*

Le premier échec de l'*ekphrasis* du faux (si, du moins, on considère que ne pas donner à voir le faux est un échec : en l'occurrence, comme on l'a dit, c'est ce qu'on *ne voit pas sur la toile* qui est pertinent pour comprendre l'aliénation de Winckler) tient donc ironiquement à sa fidélité formelle à l'original qu'il reproduit et à la sobriété iconique de celui-ci, son caractère tautologique et rétif à toute resémantisation dans une description textuelle. Dans *Un cabinet d'amateur*, de manière frappante, Perec proposera tout l'inverse (tout en jouant, à nouveau, sur une confusion référentielle mise en place dès le titre) : un tableau indescriptible parce que porteur, par le biais de la mise en abyme et par son appartenance au genre des cabinets d'amateur, d'une série trop proliférante de symboles pour pouvoir être organisée en une description sensée et efficace. Dans le premier cas, on ne voyait pas le faux parce que qu'il n'y avait rien à voir, ou plutôt parce que ce qu'il y avait à voir, c'était l'absence même de ce qui aurait dû être visible ; dans l'autre, on ne voit rien parce qu'il y a trop à voir – et ce que ce trop est un écran de fumée qui masque à son tour une autre absence, celle de l'auteur authentique et du texte qui sert de point d'origine au récit. Si le faux *Condottière* est un miroir brisé ou opaque, le faux *Cabinet d'amateur*, lui, est un tombeau.

Ce « texte intégralement miné[b] », dernier roman achevé de Perec, est ainsi sans doute le récit qui met le plus en œuvre la parodie de la description référentielle : chacune des descriptions d'œuvres qu'on y trouve, depuis celles qui se contentent d'indiquer leur titre[15] jusqu'aux amples développements sur plusieurs pages, est source de confusion référentielle pour le lecteur. Le texte se joue ainsi des conventions de la nomenclature de l'histoire de l'art : si elle vise traditionnellement à identifier de façon certaine un tableau existant, ce processus se trouve mis en échec dans le récit, parce que les tableaux sont des faux, parce que leur création est programmée selon un cahier des charges préétabli[c], et parce que leurs titres même sont

[a] Lola Lafon, *Chavirer*, *op. cit*., p. 14-15.
[b] Dominique Quélen et Jean-Christophe Rebejkow, « Un cabinet d'amateur : le lecteur ébloui », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6, p. 182.
[c] Andrée Chauvin et al., « Le "cahier des charges" d'Un cabinet d'amateur », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6, p. 128-156.

l'occasion de jeux de renvois et de jeux sur le signifiant qui peuvent empêcher toute détermination des éléments à l'origine de leur conception[a]. Parfois, c'est l'absence de description ou d'informations sur une toile dont le titre est trop vague ou trop commun pour qu'elle soit singularisée et identifiée qui la rend potentiellement fictionnelle : ainsi Perec ne décrit-il pas « *La Tempête* » de Vernet[b], ou les « *Danseuses* » de Degas[c], pour qu'on n'identifie pas une toile en particulier : ces deux peintres ayant peint plusieurs « tempêtes » et plusieurs « danseuses », ou plusieurs tableaux qui pourraient porter ce titre, il devient réellement difficile de savoir à quelle œuvre il est fait référence, ou de savoir si Kürz n'a pas réutilisé la technique de Winckler pour assembler dans un faux plusieurs traits et éléments typiques de l'œuvre peint de ces deux auteurs. C'est donc tout le système d'identification par description référentielle qui se trouve pris en défaut, et ce d'autant plus que l'œuvre picturale, démultipliée à l'infini par le processus de mise en abyme qui sous-tend tout le texte[16], cesse d'être un objet purement autographique[17]. Quoique les variations systématiques des copies produites par Kürz semblent préserver l'unicité de chaque reduplication des tableaux, les dispositifs de miroir dans l'accrochage des toiles de l'exposition ou dans le caveau[d], et la répétition des tableaux dans le tableau, tendent à mettre en équivalence la copie et le faux, tous inauthentiques.

C'est dire à quel point toute mention de tableau fonctionne comme un potentiel piège référentiel, et dysfonctionne sur le plan de *la découverte, l'identification, la reconnaissance* – les trois activités assignées par le narrateur à ses lecteurs[e]. Le mécanisme de la mystification prend parfois des airs de chausse-trappe ludique :

> Michel Lépicié, mentionné comme décorateur du palais Anitchkov de Saint-Pétersbourg, est en réalité l'auteur d'un *Tableau de famille*, imité de Greuze […], mais dans lequel le peintre fait lire la Bible par un prêtre, là où Greuze la faisait lire au père de famille. Copie transformée par un détail, à la manière de H. Kürz[f].

On aurait presque l'impression, parfois, de devoir jouer le même jeu que celui des spectateurs du récit, scrutant à la loupe les minuscules variations d'une toile à l'autre. Il est en effet impossible de percevoir l'inauthenticité des tableaux sans s'adonner à cette traque des modifications mises en place par Perec, comme le fait C. Ballestero. Mais en même temps, le récit indique clairement qu'une telle lecture du texte risque fort de provoquer chez le lecteur

---

[a] Voir le cas « Mary Cassat » dans le « cahier des charges ». *Ibid.*, p. 129, 138.
[b] G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 77-78.
[c] *Ibid.*, p. 56.
[d] *Ibid.*, p. 20, 28-29.
[e] Voir *Ibid.*, p. 16., et notre développement *infra*.
[f] Catherine Ballestero, « Un cabinet d'amateur ou le "testament artistique" de Georges Perec » dans *Cahiers Georges Perec, n°6, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*, Paris, Seuil, 1996, p. 170.

une myopie contre-productive : parce que les spectateurs fictifs scrutent les détails du tableau éponyme à la loupe, ils ne voient pas la fausseté du tableau ; de même, un lecteur rivé aux infimes détails du texte pourrait difficilement jouir du plaisir du faire-semblant[a] que l'auteur invoque comme justification de son œuvre, à moins d'en faire une source de découvertes ludiques inépuisable. On peut ainsi s'amuser à chercher l'origine de tous les tableaux de la collection dans *La Vie mode d'emploi*, on peut chercher une justification au choix de chaque tableau mentionné dans le récit, se laisser prendre à ce piège narratif sans fin où le lecteur doit en permanence réajuster sa lecture, où il ne sait jamais réellement quand commencer et quand finir son investigation, et son interprétation. Coupée de toute exigence mimétique, la description mystificatrice renvoie sans cesse le lecteur à la contingence de sa propre lecture : elle lui restitue son agentivité au prix de son consentement à l'égarement au sein des chemins tracés par la machine textuelle.

Mais le texte présente également des descriptions plus détaillées, tout aussi fallacieuses. La première description consacrée à *Un cabinet d'amateur* est assez courte[b], mais elle contribue déjà à la mise en place de la mystification. D'abord, le tableau est présenté de manière indirecte, dans un discours rapporté – un article de presse : la description n'apparaît donc qu'à travers le filtre de plusieurs points de vue : « Hermann Raffke a su nous donner la preuve la plus éclatante de son […] attachement à la peinture, […] en commandant au tout jeune peintre Heinrich Kürz, dont nous sommes fiers de préciser qu'il est né à Pittsburgh de parents wurtembourgeois, le portrait qui le représente, assis dans son cabinet de collectionneur, devant ceux de ses tableaux qu'il préfère. » Kürz est d'emblée présenté comme l'auteur de l'œuvre, dans une affirmation péremptoire que le lecteur n'a pas de raison de mettre en doute, d'autant plus qu'elle s'accompagne de l'élaboration d'une biographie fictive qui tend à attester l'existence du personnage, préfiguration de l'autobiographie de Raffke qui prétendra attester de sa vie de collectionneur passionné. La description semble permettre de se faire une idée plus précise du sujet du tableau, sujet, comme l'indiquait son titre, double : un cabinet, celui d'un amateur ; les deux éléments se trouvant représentés et liés l'un à l'autre. Mais la description s'avère n'être, en réalité, qu'une explicitation redondante du titre du tableau : « préférer » est en partie contenu dans « amateur ». Les seules informations nouvelles concernent l'identité de l'amateur (ce qui s'avérera problématique quand on s'apercevra qu'il n'est en fait pas réellement un amateur, mais avant tout une dupe rancunière), et le fait qu'il soit assis. La description donne ainsi au lecteur le sentiment d'acquérir plus d'informations qu'il n'en obtient réellement. Elle offre

[a] G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 85.
[b] *Ibid.*, p. 14-15.

surtout un indice sur le fonctionnement de l'intrigue : l'histoire de l'amateur est tout aussi importante que celle du cabinet, la profusion des tableaux ne doit pas faire oublier l'identité de celui qui les a rassemblés. La première description met donc ainsi subrepticement en place le mécanisme qui permettra de tromper le lecteur.

Mais c'est la seconde description du tableau[a] qui est la plus révélatrice : elle est située à l'intérieur d'une notice de catalogue, qui s'ingénie à multiplier les descriptions enchâssées[b], la description du tableau éponyme entraînant celle des tableaux qui y sont contenus, puis celle du tableau lui-même en réduction dans le tableau, etc. Selon le narrateur, « la longue notice anonyme publiée dans le catalogue » est sans doute en partie la cause du succès du tableau auprès du public. Si est mentionné « on ne sait trop quel bouche-à-oreille », il paraît clair que c'est en fait, beaucoup plus qu'un engouement esthétique spontané, une construction discursive qui fait le succès de la toile : la machinerie textuelle est exhibée dès le début du récit. La notice est anonyme, il n'y a même plus d'autorité pour en attester la valeur véridictive : le discours s'autorise de lui-même. Le narrateur – ou l'auteur anonyme de la fausse notice – multiplie les procédés descriptifs, tout en suggérant qu'ils échouent à chaque fois à rendre parfaitement compte du tableau. De prime abord, son compte-rendu semble respecter les critères d'objectivité et de précision qui sont ceux qu'on attend d'un ouvrage scientifique :

> La toile représente une vaste pièce rectangulaire, sans portes ni fenêtres apparentes, dont les trois murs visibles sont entièrement couverts de tableaux. Au premier plan, à gauche, à côté d'un petit guéridon garni d'un napperon de dentelle sur lequel sont posés une carafe de cristal taillé et un verre à pied, un homme est assis dans un fauteuil capitonné de cuir vert sombre, de trois quart dos par rapport au spectateur[c].

La description se veut purement dénotative[d], mais fonctionne à double tranchant : l'espace du tableau, apparemment neutre, est théâtralisé, sous la forme d'une scène à trois côtés et d'un quatrième mur invisible, qui sépare le spectateur du cabinet, désigné implicitement ainsi comme lieu de la mystification. Cette scène est « sans portes ni fenêtres » : le tableau apparaît non pas comme un espace qui ouvre sur un monde extérieur mais comme un lieu où la peinture revendique son caractère autotélique. D'autre part, s'il n'y a pas de fenêtre, on peut penser que c'est parce que c'est le tableau lui-même qui est cette fenêtre : fenêtre ouverte sur sa propre histoire (par le jeu des répétitions-variations) et, de manière plus générale, sur l'histoire de la peinture, mais une histoire de la peinture reconfigurée par le regard d'un artiste qui transforme

[a] *Ibid.*, p. 15-20.
[b] *Ibid.*
[c] *Ibid.*, p. 15.
[d] Dans le sens où l'entend Goodman. Voir N. Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 35.

au gré de sa fantaisie les tableaux qui lui servent de jalons. La mention « de trois quart dos par rapport au spectateur », mise en relief par sa place en fin de phrase, introduit le thème de la dissimulation (Raffke est visible, mais pas entièrement), et surtout le problème du regard à travers la mention explicite du spectateur. La multiplication des adjectifs, le souci de localisation des différents éléments qui composent le tableau, la précision des détails permettent de visualiser correctement le tableau, semble-t-il, alors que l'apparente neutralité des notations rassure sur l'exactitude de ce qui nous est présenté. Seulement, la description se modalise : on « devine plus que l'on ne voit vraiment[a] » les traits de Raffke, son chien est « apparemment[b] » endormi. Loin de la volonté d'exhaustivité qu'elle affichait dans ses premières lignes, au point de préciser la couleur du cuir et le travail du cristal, la description finit par renoncer à rendre compte de l'ensemble du tableau, pour se concentrer sur des détails plus ou moins arbitrairement choisis[18] :

> Plus de cent tableaux sont rassemblés sur cette seule toile, reproduits avec une fidélité et une méticulosité telle qu'il nous serait tout à fait possible de les décrire tous avec précision. La seule énumération des titres et des auteurs serait non seulement fastidieuse mais dépasserait largement le cadre de cette notice. Qu'il nous suffise de dire que tous les genres et toutes les écoles de l'art européen et de la peinture américaine sont ici admirablement représentés[c] […].

Le tableau éponyme, fictif, est censé réaliser l'idéal de tout cabinet d'amateur, résumer à lui seul l'ensemble des pratiques et des connaissances artistiques de son temps – performance invraisemblable, qui devrait alerter le lecteur, et ne peut ironiquement se réaliser que dans la défaillance de la description et le refus de donner à voir le tableau, qui reste une pure construction conceptuelle, idéale ; une matrice textuelle et fictionnelle. Il importe donc peu, en définitive, qu'on ne puisse véritablement, à la lecture, *se représenter* concrètement l'œuvre-titre : celle-ci n'est qu'un pré-texte pour susciter la machine textuelle à engendrer les pastiches, comme autant de récits *in fieri*, qui composent le roman.

L'énumération, pourtant, n'est pas incongrue dans un catalogue, ni une figure que Perec craint : la longue liste des tableaux et des artistes que collectionne le Nemo de Jules Verne sert d'exergue au récit[d]. Le texte dans son ensemble fonctionne ainsi comme l'extrait de *Vingt mille lieues sous les mers* qui lui sert d'exergue :

> Les diverses écoles des maîtres anciens étaient représentées par une Madone de Raphaël, une Vierge de Léonard de Vinci, une nymphe du Corrège, une femme du Titien, une Adoration de Véronèse, une Assomption de Murillo, un portrait

[a] G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 15.
[b] *Ibid.*, p. 16.
[c] G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 16.
[d] *Ibid.*, p. 9.

> d'Holbein, un moine de Velázquez, un martyr de Ribera, une kermesse de Rubens[a] [...].

Chaque nom commun qui accompagne un nom de peintre fonctionne comme une sorte de type résumant sa peinture ; le texte joue sur les connotations artistiques et culturelles de l'onomastique, et sur les *topoi* liés à tel ou tel peintre. On assiste ainsi à la création d'une liste de tableaux fictifs par projection de noms réels et de types picturaux : d'une reconfiguration par accumulation et synthétisation d'éléments réels naît la fiction, tout comme la dimension mythique d'une telle galerie, puisqu'elle est virtuellement infinie. L'énumération est logiquement organisée selon une progression par continuité métonymique (de la Madone à la Vierge, de la Vierge à la nymphe, de la nymphe à la femme...), la prédominance du type féminin trahissant sa dimension fantasmatique. Parallèlement, les peintres sont évoqués par zones géographiques (Holbein faisant exception) : la liste n'a pas de but réaliste, mais organise un paysage mental de la peinture occidentale, modèle de référence à partir duquel Perec va pourvoir établir sa mystification.

La liste tente ainsi de réussir là où échoue la description du tableau éponyme, qui achoppe sur la représentation mimétique de la totalité, et se contente d'un péremptoire « Qu'il nous suffise de dire », suivi de quelques exemples énumérés, fonctionnant comme des échantillons pour renvoyer à l'ensemble : « laissons aux visiteurs le plaisir de découvrir, de reconnaître, d'identifier le Longhi ou le Delacroix, le Della Notte ou le Vernet, le Holbein ou le Mattei[b] ». Mais, on le sait, « découvrir, reconnaître, identifier » sont des activités visuelles, épiphaniques : pour s'y adonner, le lecteur aurait besoin de ce substitut de la vision qu'est l'hypotypose, et non de la simple assertion d'existence que propose la liste. Il n'y a rien à identifier dans un passage où il n'y a rien à voir, et le texte, tout en laissant potentiellement miroiter une activité critique de reconnaissance au lecteur, exige à la place sa foi donnée dans une parole narratoriale qui escamote ce qu'elle prétend faire apparaître, et dissimule sous une liste de noms-étiquettes le tableau piégé – ou exige son déchiffrement des ruses textuelles, du puzzle référentiel et palimpsestuel qu'il lui offre dans un jeu biaisé. Quoiqu'il prétende le contraire, le narrateur d'*Un cabinet d'amateur* se retrouve donc bien, dans ce passage comme dans l'ensemble du récit, à énumérer les titres et les auteurs, à la différence qu'il lutte contre l'aspect fastidieux (fastidieusement référentiel) d'une telle énumération par le jeu (jeux de mots, intertextualité, etc.). L'énumération truquée devient le lieu d'une nouvelle poétique ludique de

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*, p. 16.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

la liste, qui désamorce la référentialité de la description (dans sa forme minimale de liste ou dans sa forme plus développée de pseudo-*ekphrasis*) pour construire l'autotélisme ludique par lequel le texte met au tombeau *La Vie mode d'emploi*.

D'autre part, cette description est clairement fausse : évoquant la « fidélité » avec laquelle les tableaux sont reproduits, et faisant de cette fidélité l'angle à partir duquel le tableau pourrait être décrit, elle est aveugle à toutes les modifications introduites par Kürz. L'une des descriptions enchâssées, celle du *Portrait de Bonco McGinnis*[a], avertit clairement quant au caractère fallacieux de l'image : « on apprit que c'était un Breton nommé Le Marech' et que seuls les tatouages de sa poitrine étaient authentiques ». Le peintre a donc sciemment inséré l'image d'un canular à l'intérieur de son faux tableau, comme le narrateur inclut dans sa description inexacte la description d'images inauthentiques, les faux tatouages. Dès le début, le lecteur se trouve donc averti des dangers d'une lecture littérale ou éblouie.

On remarquera en outre que sont ici cités des noms de peintres attestés – mais les tableaux qu'ils sont censés avoir composés sont, comme le lecteur s'en apercevra au fil de sa lecture, tous faux –, alors que ne seront décrites en détail que des œuvres fictionnelles. Quoiqu'il arbore toutes les marques de la description référentielle, le texte ne met en scène que des tableaux fictifs, *a fortiori* lorsque l'auteur de la notice s'improvise expert et propose des attributions (Bordone, Lotto, del Piombo[b]) pour les faux. Sa description devient alors franchement évaluative (« Rarement, nous semble-t-il, la fraîcheur, la simplicité et le naturel de Chardin nous ont été montrés avec un tel bonheur[c] »), au point de sombrer, au bout de plusieurs descriptions enchâssées, dans le commentaire lyrique : « Un cabinet d'amateur […] est une œuvre qui bascule dans un univers proprement onirique où son pouvoir de séduction s'amplifie jusqu'à l'infini, et où la précision exacerbée de la matière picturale, loin d'être sa propre fin, débouche tout à coup sur la Spiritualité vertigineuse de l'Éternel Retour[d]. » L'ironie métatextuelle dans ce passage est évidente, à travers le pastiche de la notice de catalogue, et le vertige métaphysique de la génération à l'infini, la peinture générant indéfiniment de la peinture, dans le miroir des copies. Surtout, la description se joue des injonctions mimétiques-référentielles qui sont traditionnellement les siennes : « la description d'œuvres existantes court toujours le risque d'être démentie, la dénotation textuelle d'être renvoyée à la dépiction visuelle,

[a] *Ibid.*, p. 18-19.
[b] *Ibid.*, p. 17.
[c] *Ibid.*, p. 18.
[d] *Ibid.*, p. 19-20.

la verbalisation d'être anéantie par la monstration[a]. » En substituant des tableaux à la fois fictifs et invisibles aux tableaux réels auxquels elle fait mine de renvoyer par un pastiche des catalogues scientifiques d'histoire de l'art, la description perecquienne rend impossible toute épiphanie visuelle au profit d'une épiphanie textuelle : ce qui se donne à voir, ce n'est plus un texte imitant la peinture et rivalisant avec elle, mais les rouages rhétoriques et stylistiques par lesquels la supercherie construit son miroir aux alouettes – le texte révèle ironiquement ses procédés tout en les encryptant.

« Je ne suis absolument pas critique d'art », affirme G. Perec en ouverture de son intervention lors d'une table ronde de l'Association culturelle italo-française de Bologne, en 1981[b]. Et en effet, sa description se ferait plutôt, à la manière de celle de Gracq, « chemin (qui peut ne mener nulle part[c]) » comme le rappelait déjà la citation de Klee qui sert d'épigraphe au « Préambule » de *La Vie mode d'emploi* : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre[d] ». La description, chemin ouvert, guide l'œil dans les récits – pour le mener à bon port comme pour l'égarer, dans un mouvement simultané : elle est à la fois l'instrument de la mystification et ce qui la dénonce, le piège de la lecture et le lieu où se configure un nouveau pacte de lecture, le miroir escamoteur, pour parler comme Cécile Portier, où le tableau à la fois disparaît et apparaît sous la forme de traces d'un récit possible, à reconstituer (indiciairement et dans l'incertitude) – où la *mimesis* d'images se fait narration lacunaire. C'est particulièrement sensible dans le cas de la description d'un objet au statut esthétique ambigu, le *Petit paysage à manivelle* de la collection Raffke. Sa description[e] progresse selon une succession temporelle scandée par l'anaphore de « puis », qui mime le déroulement mécanique des décors mais semble également raconter une histoire sans épisodes : le passage d'un lieu à l'autre paraît porter la trace d'un récit perdu. La description de cet objet émouvant acquiert ainsi un fort potentiel narratif : « Une étroite bande blanche interrompait alors la continuité du dessin, sans doute pour signifier un changement d'acte ». La description s'attache aux traces d'un récit absent et s'anime, comme si le dynamisme des images venait à la fois suggérer et pallier le récit manquant : « puis la ville s'estompait dans le lointain, la nuit blanchissait, et l'on se retrouvait sur une lande aride ». Elle conjugue ainsi le double plaisir de la trace et de l'énigme (« Le collectionneur avait surtout été séduit par le caractère quelque peu énigmatique des décors

[a] Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 72.
[b] Georges Perec, « Je ne suis absolument pas critique d'art », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6, p. 196.
[c] Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 2011, p. 14.
[d] Georges Perec, *La Vie mode d'emploi, dans Romans et récits*, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 653.
[e] G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 32-34.

représentés »), éléments essentiels de toute reconstruction d'une trame narrative possible. De l'œuvre, on ne voit que des détails comme autant d'amorces de récits potentiels – car le faux étant toujours une matrice narrative, le mettre en scène, c'est l'exhiber comme récit possible.

La description constitue donc bien la « clef de voûte[a] » de toute la mystification. Dans le roman, en effet, « [l]'enjeu n'est pas tant celui de la validité véridictive de la référence que de savoir si le texte romanesque exige, pour être compris, que l'œuvre soit identifiée comme existante[b]. » Autrement dit, si la description fait du récit un « trompe-l'œil » dans lequel le lecteur confond la représentation avec l'objet représenté, c'est parce que le narrateur a pris soin de ne pas rendre évident le statut ontologique des œuvres qu'il évoque, mais également parce que les compétences du lecteur modèle doivent mal s'ajuster aux exigences du texte : pour tomber dans le piège, en effet, il faut que ce lecteur ait un bagage minimal qui lui permette, d'une part, de se laisser tromper par une fausse onomastique et des attributions incorrectes, et d'autre part d'apprécier l'art de la mystification, une fois qu'elle est révélée. Si la description échoue à donner du tableau une image vive, et à en proposer une herméneutique convaincante (les deux buts traditionnels de l'*ekphrasis*), dès lors que l'objet devient invisible, parce que le tableau est une création de nature textuelle et non picturale, et dès lors que le lien entre la vision et la connaissance est remis en doute, la description, ironique, se fait lieu où la mystification en vient à se dénoncer elle-même et rendre ainsi pleinement au lecteur la responsabilité de sa propre lecture.

Ce à quoi appelle le texte, ce n'est donc pas à une lecture systématiquement métatextuelle et ironique[19], qui ne serait rien d'autre que la réitération au second degré des erreurs d'une première lecture qui aurait consisté à prendre le texte au pied de la lettre, mais à une lecture ludique, souple, capable de s'amuser de la multiplicité et de la polysémie des signes et des référents à l'intérieur de l'œuvre. Il faut aussi savoir varier les échelles : sont mis en abyme en effet dans le récit des voix multiples qui se citent, se commentent, se contredisent, se reprennent elles-mêmes[20] ; des discours pluriels ; des textes, enfin, à travers tout un jeu complexe d'allusions et de citations. Loin de scruter séparément toutes les infimes variations, le lecteur doit donc être capable de naviguer d'un niveau à l'autre de la diégèse et d'une forme à l'autre de la mise en abyme (textuelle, picturale, énonciative, auctoriale[21]), pour en tirer un plus grand plaisir, sans perdre de vue ni la macrostructure, ni le détail significatif. Il doit être capable d'adapter sa lecture à la structure même du tableau et du texte, cette « série de cadres

[a] Dominique Quélen et Jean-Christophe Rebejkow, « Un cabinet d'amateur : le lecteur ébloui », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, n° 6, p. 174-175.
[b] B. Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française*, *op. cit.*, p. 64.

rectangulaires, une structure unissant et organisant provisoirement des matériaux extrêmement divers[a] », de varier les angles de vues, de la lecture de la diégèse elle-même à l'identification de ses sources ou des éléments auxquels elle fait sans cesse référence. Il ne s'agit pas de se perdre dans le champ infini des possibles intertextuels, ni de rester rivé à une compréhension littérale du texte, mais d'être capable de jouer simultanément de plusieurs échelles et de plusieurs niveaux de lecture, adaptés chacun aux différents types de discours et de références mis en place par le texte, comme le spectateur d'un cabinet d'amateur ne doit pas poser le même regard sur l'ensemble des œuvres incluses dans la peinture, mais organiser un parcours en forme de va-et-vient d'une œuvre à l'autre et d'un plan à l'autre pour en déterminer les liens, l'ordonnancement symbolique et le discours sur l'art et le savoir qui le sous-tend, s'aidant pour cela de l'organisation de l'espace en cadres enchâssés – ou du texte en discours imbriqués. En reprenant la structure symbolique et les fonctions épistémiques d'un genre pictural canonique, Perec dépasse donc largement la traditionnelle question de l'*ut pictura poesis* pour inventer un nouveau type de récit, auquel il devient difficile d'assigner un genre précis et qui propose à son lecteur un pacte de fictionnalité *sui generis*.

c. Trop voir : être fasciné

> *« Le texte de l'Encyclopédie disait : "Pour un de ces gnostiques, l'univers visible était une illusion ou (plus précisément) un sophisme. Les miroirs et la paternité sont abominables" (*mirrors and fatherhood are abominable*) "parce qu'ils le multiplient et le divulguent[b]." »*

Mais l'insertion d'un tableau dans le récit fait également du narrateur comme du lecteur un spectateur potentiel. Dans le renouvellement ludique de l'ancienne question de l'*ut pictura poesis* orchestré par Perec, l'accent est mis non plus sur la rivalité mimétique entre peinture et littérature, mais sur la question de l'agentivité du lecteur ou du spectateur : qui, dans le l'œuvre, définit le *point de vue* d'où construire son interprétation ? Ainsi il n'est pas anodin que Perec cite, dans *Un cabinet d'amateur*, le *Changeur et sa femme* de Metsys, mais aussi sa copie avec variantes par Van Reymerswaele, le faux de Kürz qui tente de se faire passer pour une autre

[a] David Gascoigne, *The Games of Fiction. Georges Perec and Modern French Ludic Narrative*, Oxford, Berne & Berlin, Peter Lang, 2006, p. 260. Sur les rapprochements possibles entre *Un cabinet d'amateur* et *La Vie mode d'emploi*, voir p. 260-261.
[b] Jorge Luis Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » dans *Fictions*, traduit par traduit par Roger Caillois et al., Nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2018, p. 17.

copie de Reymerswaele, différente de la copie attestée[a], ou encore *Les Ménines* de Vélasquez[b]. La caractéristique commune à ces tableaux – et la raison pour laquelle ils sont aussi célèbres – est leur usage du miroir pour interroger les limites et les pouvoirs de la représentation, et questionner la place du spectateur et de son point de vue dans l'œuvre[22]. La citation est aussi une manière détournée, pour le narrateur, de rappeler aux spectateurs que leur place leur est assignée dans l'œuvre, et qu'elle doit faire l'objet d'une investigation de leur part, portant notamment sur ce qui leur est donné ou non à voir : sur quelle *historia* et sur quel espace commun au peintre et au spectateur la fenêtre du *Changeur* ouvre-t-elle dans le miroir ? Pourquoi le sujet central des *Ménines*, la peinture du pouvoir, n'apparaît-il que dans l'espace hétérotopique du miroir ? Ces tableaux (comme le *Condottière* du reste) appartiennent à une époque où le triomphe de la représentation et de ses jeux est encore celui de la maîtrise du peintre. Avec la mise au tombeau de l'auteur et sa confrontation à ce double inquiétant qu'est le faussaire, l'exhibition (et par là même la déconstruction) de la virtuosité mimétique se fait le masque[23] d'un piège ambigu qui redéfinit la position du lecteur.

Il ne s'agit donc plus seulement de rendre compte des échecs et des pièges de la description, mais de montrer que le regard (en tant que contemplation consciente d'une œuvre, visant à son intelligibilité et son appréciation esthétique) que le spectateur essaye de construire est voué à s'égarer. Le narrateur relate, en tant que spectateur, une expérience décevante, un regard qui ne parvient pas à se fixer et encore moins à construire un sens. Ce phénomène est thématisé dans *Un cabinet d'amateur* à travers la mention de *The Upsidedown Manor* de Hogarth, tableau où ce peintre est censé reprendre « un thème qu'il avait plusieurs fois abordé dans sa série de gravures dites "didactiques" où il entendait démontrer comment une perspective légèrement faussée peut suffire à entraîner des illusions aberrantes[c] ». Perec a ici recours à un thème assez classique en peinture, celui de l'illusion d'optique et de la fausse perspective, pour mettre en lumière un phénomène l'égarement de la vision : l'œil lancé sur une fausse piste ne parvient plus à construire une vision cohérente de ce qui lui est donné à voir. C'est donc l'utilisation même de cette œuvre de Hogarth dans la fiction qui prend une valeur didactique : une série de déformations judicieusement placées permet de tromper efficacement le lecteur, et ceci dans la mesure où il est habitué à un code de représentation précis. La question de la perspective et du point de vue, commune à la peinture et à la littérature, prend un sens tout particulier dès lors que le narrateur est aussi un spectateur en puissance. Au-delà même des

[a] G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 75.
[b] *Ibid.*, p. 27.
[c] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, 2001, p. 35.

pièges descriptifs que nous avons évoqués, la ruse va s'élaborer d'une part en se jouant des habitudes scopiques du lecteur, de sa propension à adopter un point de vue culturellement informé, d'autre part en jouant sur son désir de voir – ses pulsions scopiques. Le narrateur perecquien le souligne d'ailleurs ironiquement, toujours à travers l'exemple de Hogarth : « Le prestige de la signature et la curiosité du sujet valaient sans doute ici mieux que la peinture elle-même, plutôt malhabile dans son dessin, incertaine dans ses effets, terne dans ses couleurs, et dans un piètre état de conservation[a]. » La curiosité visuelle, le plaisir à laisser son œil être égaré par les pièges perspectifs du peintre, prend largement le pas sur toute appréciation esthétique de l'œuvre. L'aspect ludique du voir est ici clairement privilégié au détriment de tout autre approche du tableau, car l'œil égaré est avant tout un œil fasciné :

> il avait doublement souligné l'importance esthétique de cette démarche réflexive sur sa situation de peintre, d'une part, en représentant au centre de la toile ce tableau même qu'on lui avait commandé […], « travail de miroir à l'infini où, comme dans les *Ménines* ou dans l'*Autoportrait* de Rigaud conservé au musée de Perpignan, regardé et regardant ne cesse de s'affronter et de se confondre » ; et d'autre part, en incorporant à l'intérieur de ces reflets au deuxième, au troisième, aux énièmes degrés, deux autres de ses propres tableaux[b].

Le plaisir de l'œil égaré est celui de l'expérience d'un vertige, vertige de la mise en abyme à l'infini, vertige de l'égarement infini du regard. Le plaisir naît de ce que les chemins censés guider le regard dans l'œuvre ne sont plus perceptibles, ou se replient sur eux-mêmes à tel point que leur tracé n'a plus de sens. Les scènes de regard fasciné sont surtout présentes pour attirer l'attention du lecteur sur le rôle du regard dans la mystification ludique. Avertissement lui est donné, en effet, du caractère potentiellement morbide ou délétère de la pure fascination : « cette œuvre était une image de la mort de l'art, une réflexion spéculaire sur ce monde condamné à la répétition infinie de ses propres modèles[c] ». La pure spécularité ne construit rien, mais se fige dans un redoublement stérile. Le lecteur ne doit pas croire en effet, qu'en tant que lecteur, et non spectateur, lisant donc un *récit* de regard, sans voir directement ce qu'on lui décrit, il échappera facilement à ce piège de la fascination. Au contraire, lisant, il est déjà pris dans ce mouvement de spécularité. Le regard fasciné est donc celui qui ne parvient plus à circuler correctement d'un plan à l'autre, et qui ne parvient plus non plus à situer le point de fuite dans l'œuvre, ni à discerner la place qui a été assignée au spectateur pour regarder correctement le tableau. Il se laisse au contraire piéger par une illusion qui le rend incapable de trouver la distance correcte grâce à laquelle il peut tenter d'interpréter le tableau. De même, le

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*, p. 26-27.
[c] *Ibid.*, p. 27-28.

lecteur crédule se laissera impressionner par la confusion des discours et les effets de mise en abyme et ne parviendra plus à exercer une lecture critique efficace, piégé dans un espace incertain où il hésite à distinguer le vrai du faux, le représenté du non-représenté, la copie de l'original.

On ne s'étonnera donc pas du fait que le miroir ne soit pas un objet révélateur, mais serve au contraire à égarer qui tente de contempler sa surface, particulièrement lorsque le faux devient lui-même miroir, comme dans le cas du « visage-miroir » du *Condottière*. Jusque-là, le tableau raté réalisé par Gaspard nous avait été présenté comme le *reflet* de la conscience déchirée de celui-ci ; à présent, c'est le personnage peint lui-même qui devient une surface miroitante, s'offre comme un support de projection de fantasmes. Le décalage entre la forme et le contenu de la représentation n'est plus révélateur mais ouvre un espace où le désarroi de Gaspard trouve à s'incarner en une figure humaine ambivalente lui renvoyant « la trouble équivoque de son propre regard[a]. »

La surface du miroir est loin d'être limpide, de permettre au personnage de clarifier ses émotions et ses ambitions : bien plutôt, elle l'enferme dans le ressassement morbide de son propre échec. Il n'est rien de pire, semble-t-il, que le regard du spectateur confronté à lui-même : non plus fasciné et arrêté par l'objet, mais, ayant dépassé cet objet, n'ayant plus rien d'autre à contempler que le mouvement de son propre regard. Le vertige de la spécularité est ici à la fois celui du tableau raté ne renvoyant en définitive qu'à lui-même, celui du texte autoréflexif, et celui du regard du spectateur. La présence du miroir confronte le texte aux limites du jeu de réflexion qu'il met en place : il est donc, en quelque sorte, le pendant maléfique du tableau. Le tableau a trait à la création : tout faux qu'il soit, en définitive, il dépasse le stade du simple reflet. Le miroir, en revanche, emprisonne le spectateur qui le regarde dans une image aliénante, répétitive. Le tableau égare, mais c'est un artefact ludique ; le miroir emprisonne : il enferme Gaspard dans une identité réductrice de « Condottière au petit pied ».

La partialité égarante n'est pas le fait du seul miroir. Un autre élément fait intervenir à la fois les questions de la distance, du point de vue et de la fixation fascinée qui induisent le regard en erreur : le détail. Comme le miroir, celui-ci devient un élément de la mystification ou de l'égarement à partir du moment où il n'est pas le fait d'un libre spectateur opérant une sélection herméneutique devant un tableau, mais où il intervient dans le récit d'un regard. La question du détail, autre problématique classique en histoire de l'art, a inspiré à Daniel Arasse son ouvrage *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, qui définit le détail comme

[a] *Ibid.*

ce qui, dans la lecture d'un tableau, fait résistance à l'interprétation, se constitue dans un écart avec le « message global de l'œuvre[a] ». Il faut alors distinguer entre deux types de détails :

> Le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble. […] Tout serait plus simple […] si le détail n'était aussi, inévitablement, *dettaglio*, c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui « fait le détail » – qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur. […] De ce point de vue, tout peut devenir détail. Le détail-*dettaglio* ne peut se définir et se saisir qu'en tant que « programme d'action » laissant éventuellement sa trace dans le tableau. […] Mais, en tant que *dettaglio*, le détail est un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours. Or, cet écart, s'il risque d'être catastrophique pour le « tout ensemble », si le tableau risque de s'y disloquer et le regard de s'y noyer, c'est aussi un moment privilégié où le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture[b].

L'élément fascinant qui arrête le regard est ce qui provoque la recherche et le discours de l'historien, et non l'effet d'ensemble. Quitte à déconstruire le tableau, à en négliger les lignes de force, le détail, construit par le spectateur, est promu au rang d'outil herméneutique majeur. La fascination, loin d'être un piège, devient alors révélatrice, et l'histoire « rapprochée » de la peinture est aussi l'histoire intime de la relation d'un sujet à un tableau. Mais Daniel Arasse est un historien de l'art tenant un propos sérieux sur des tableaux authentiques, et non un auteur de machinations ludiques. À partir du moment où le lecteur n'est pas un spectateur libre de découper lui-même des détails dans le tableau qu'il contemple, mais où il n'a affaire qu'à des détails déjà construits pour lui, on pressent aisément combien la fascination peut devenir dangereuse. En fait, tout se passe comme si les auteurs de notre corpus prétendaient adopter la démarche d'un Daniel Arasse pour mieux égarer leurs lecteurs.

Chaque détail est donc un signe qu'il convient d'interpréter avec la plus grande prudence. Se présentant comme une trouvaille, il n'est en fait qu'un point de vue subtilement imposé au lecteur, une focalisation du regard aussi occultante qu'elle se prétend révélatrice, aussi liée au tout de l'œuvre qu'elle prétend s'en émanciper. C'est par exemple le cas des *Ensorcelés du lac Ontario* : le tableau lui-même est un détail, puisqu'il « n'existe que sous la forme d'un petit rectangle de deux centimètres de long sur un centimètre de large[c] ». En rigueur, il représente sur le tableau une surface négligeable. Il a pourtant une importance capitale, nous dit le narrateur à travers les travaux de Nowak, dans la mesure où c'est une œuvre personnelle de Kürz, mieux, une œuvre autobiographique, dont le critique n'a pu percer le sens qu'au terme de son enquête auprès du peintre, et qui remet en jeu la signification globale du tableau : un

[a] Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, [1992], Paris, Flammarion, 2011, p. 6-7.
[b] *Ibid.*, p. 11-12.
[c] G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 70.

cabinet d'amateur qui contient la matrice de l'œuvre future de son créateur, mais une œuvre avortée, est-il encore, strictement, un cabinet d'amateur ? Le lecteur aura donc tendance à arrêter son attention sur ce tableau, pour mieux être pris au piège : attribuer une histoire personnelle à Kürz, c'est accréditer l'existence de ce personnage composé de toutes pièces par Heinrich Raffke.

Le détail est ainsi profondément ambivalent : il sert, idéalement, à fixer l'attention sur l'essentiel de l'œuvre, sur l'élément qui en elle porte le sens ; mais l'accumulation de détails noie le lecteur dans un flot de précisions inutiles et égarantes. Celui-ci se retrouve alors, qu'il le veuille ou non, obligé de jouer le jeu de la *Lettre volée* : il doit rechercher l'élément signifiant, l'essentiel, l'évident, sans se perdre dans des recherches interminables et vaines, déterminer si le détail doit être traité comme indice signifiant dans une lecture qu'on lui suggère de mener sur le mode de l'enquête policière, ou s'il ne constitue qu'un leurre mystifiant. L'exploitation du détail comme trace d'une intentionnalité d'auteur (et comme l'un des rares moyens d'accès à cette intentionnalité) joue donc un rôle crucial dans le déraillement du paradigme indiciaire mis en place par les récits de faux pour tromper leurs lecteurs. Au lecteur de savoir adopter la bonne distance qui permette de relativiser les détails égarants sans oublier les indices importants ; qui permette également de continuer à jouir du texte. Si Gaspard devient un faussaire aliéné, par exemple, c'est parce que, faisant du tableau un objet obsessionnel, il en scrute chaque détail, sans parvenir à se l'approprier ni à exercer une liberté esthétique ou herméneutique qui serait celle de la bonne contemplation ou de la bonne lecture. Il est prisonnier de fragments qu'il ne parvient plus à assembler en un tout, à partir desquels il ne peut plus reconstituer de puzzle, pratique au fondement de son art de faussaire.

Le lecteur, comme le critique, doit donc adopter une méthode d'investigation, qui n'est ni plus ni moins qu'une méthode de lecture. C'est alors vraiment qu'il peut jouer avec l'auteur, que la lecture et l'écriture deviennent des processus ludiques : « le lecteur tâche, en un jeu de cache-cache, de retrouver le parcours secret, parfois rusé, de l'auteur qui a créé le détail et en a laissé la trace, comme un signe d'appel[a] ». L'erreur d'interprétation qui fonde la mystification, mais aussi le détail qui lance un récit possible, même s'il n'est pas développé par l'auteur (on pourrait par exemple imaginer la biographie de Kürz à travers les détails disséminés sur la toile), tous ces éléments font partie intégrante de ce jeu au cœur du plaisir du texte. À partir du moment où, comme Arasse, on accepte qu'il soit le fait du spectateur autant que du peintre, du lecteur autant que du narrateur, le détail n'est plus seulement cet objet inséré dans une construction

[a] Marine Ricord, « Questionnements » dans Marine Ricord (dir.), *Le Parti du détail : enjeux narratifs et descriptifs*, Paris, Caen, Centre d'études du roman et du romanesque, Minard, 2002, p. 6.

narrative précise, qu'elle vise à tromper ou à faire participer le lecteur à une investigation donnée : il est aussi ce qui du texte ou du tableau se prête à un prolongement possible, à une extrapolation, ce qui garantit, malgré le piège, la liberté interprétative. Tout peut faire détail ; mais tout détail ne garantit pas la même qualité de jeu. Le détail vrai, en ce sens, est le détail herméneutique, non en ce qu'il livrerait la vérité du texte, mais en ce qu'il permettrait le prolongement, *ad libitum*, du jeu, entre l'auteur et le lecteur.

Ces liens entre peinture, mystification, et enquête, autour du regard, ont été analysés par Isabelle Dangy-Scaillierez, qui attribue au « voir » chez Perec une « essence pulsionnelle[a] ». La fascination pour les tableaux, les miroirs, et les détails qu'ils révèlent, naîtrait d'un désir de voir au-delà des limites du visible, propre à la peinture aussi bien qu'à la littérature. Le regard problématique qu'engendre le tableau ne serait donc, en définitive, qu'une forme d'expression d'une pulsion scopique, qu'un désir de voir qui serait un désir de savoir. Le jeu de l'enquête, le piège de la mystification, tiennent à ce désir de vision qui est un désir de connaissance que le tableau suggère et suscite, au plaisir de l'inquiétude que créé l'enquête non résolue, dont on désire la solution en même temps qu'on la repousse. Car tout désir de voir ou de savoir qui serait concrétisé ne pourrait amener la fiction qu'à une fixation mortifère : le regard, le désir, l'enquête ne se conçoivent qu'en mouvement. Le lecteur qui se contente d'une solution donnée est celui qui cesse de lire, qui ne poursuit pas le jeu que lui propose l'auteur, qui met un terme au processus de l'interprétation[24].

Deux tendances gouvernent donc la description du faux dans les textes de Perec : ou elle est minée par une mystification qui en fait un instrument de tromperie, ou elle est détournée de son but initial au profit de la mise en spectacle des pièges (méta)textuels tendus au lecteur. A l'inverse, quand le narrateur prend au sérieux l'inquiétant pouvoir des images, comme celle, obsédante, qui hante Winckler dans *Le Condottière*, celles-ci deviennent écrasantes, s'imposent et prennent le pas sur la description maîtrisée, idéalement équilibrée entre la monstration et l'herméneutique, qui était l'idéal de la description classique. Dans tous les cas, l'image déborde le cadre traditionnel de la description qui, confrontée à un objet plurivoque et insaisissable, devient anti-mimétique et anti-référentielle pour mieux se faire matrice narrative.

d. Voir « en visière » : les secrètes apparitions du faux

[a] Isabelle Dangy-Scaillierez, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 286.

« Le rêve le plus cher d'un auteur est de faire de son lecteur un spectateur : y parvient-on jamais[a] ? »
Vladimir Nabokov

Il arrive pourtant que les romans de faussaires consentent à nous *donner à voir* le faux, à le décrire de telle sorte que nous puissions nous en construire notre propre représentation. Mais ces faux sont dotés d'une qualité spectrale qui rend profondément instable leur apparence. Parodiant ou imitant pour mieux tromper les épiphanies par lesquelles on (re)découvre miraculeusement des œuvres authentiques (des Caravage dans des greniers, par exemple[b]), la réapparition du faux se fait sur le mode d'un *dévoilement* : ce qui masquait la *vraie* apparence de la toile (couche de crasse, repeints, etc.) est ôté pour révéler ce qu'on fait passer pour un chef-d'œuvre, mais qui n'est en fait qu'une nouvelle image trompeuse. Le faux ne consiste ainsi pas en une seule image, mais dans une série d'apparences successives qui le constituent tout autant les unes que les autres. En somme, on ne voit jamais la totalité du faux, mais l'un de ses états possibles, un fragment partie prenante de la tromperie, une succession de voilements et de dévoilements artificiels. Ainsi, par exemple, du « Modigliani perdu » qui donne son titre au roman de Sergio Cova. C'est en passant aux rayons X la surface d'une peinture attribuée au peintre Manolo, qui aurait recyclé une toile jetée par Modì lui-même dans un accès de rage et d'insatisfaction, qu'apparaît l'œuvre que les protagonistes croient authentique : « [Sofia, la sœur du narrateur] dit qu'ils attendent les résultats de la spectrographie, mais qu'à partir des rayons X on devine d'ores et déjà le dessin d'un corps féminin, une jeune femme nue en buste[c]. » Il n'est pas étonnant de recourir à une technique qu'on peut définir comme celle de l'« établissement et [de l']interprétation des spectres[d] » pour révéler le faux, qui ne se donne d'abord à voir qu'en filigrane, comme un tentant objet du désir pas tout à fait accessible[25]. Car faire apparaître l'image seconde, c'est nécessairement détruire la première, comme le déplore Sofia : « D'un autre côté cependant, il me déplairait d'effacer la Madone de Manolo. Parmi toutes celles que j'ai vues ces dernières semaines, c'est la plus réussie[e] ». Cette remarque

---

[a] "*An author's fondest dream is to turn the reader into a spectator; is this ever attained?*" Vladimir Nabokov, *Despair*, cité par Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999, p. 253.

[b] Emmanuelle Jardonnet et Philippe Dagen, « Un Caravage a-t-il été découvert dans un grenier en France ? », *Le Monde.fr*, consulté le 13 janvier 2022, https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/04/12/un-caravage-a-t-il-ete-decouvert-dans-un-grenier-en-france_4900222_1655012.html, 12 avr. 2016p.

[c] "*Dice che si attendono i risultati della spettrografia, ma dai raggi X si è intuito il disegno di un corpo femminile, una ragazza nuda a mezzo busto*." Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, Cagliari, Happy Hour, 2017, p. 203.

[d] « Spectrographie », dans le *Trésor de la langue française informatisé*, https://www.cnrtl.fr/definition/spectrographie, (consulté le 6 août 2019). Cova joue sur ces mots également en italien.

[e] "*Comunque da una parte mi dispiacerebbe cancellare la Madonna di Manolo. Tra quelle che ho visto in queste settimane, è quella più riuscita*." S. Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 204.

s'avère ironique, puisque la fin du roman nous apprend que le tableau est l'œuvre de son frère faussaire, qui a peint un faux Modigliani sous un faux Manolo, pour accréditer le premier, en comptant sur le fait que le processus même de *dévoilement de l'image*, la pseudo-épiphanie qu'il provoque fonctionneraient comme le moyen d'authentification le plus efficace du tableau.

Si le tableau de Modigliani ne nous est donné à voir qu'indistinctement, de manière voilée, celui de Manolo fait l'objet, en revanche, d'une description précise, détaillée, et apparemment limpide et efficace. Mais ce luxe de détails est un nouveau leurre qui amène la chute de la description, la marque par laquelle le narrateur-faussaire a simultanément signé son travail et dénoncé l'image comme simulacre : « La femme a les yeux clairs, les cheveux longs et un sourire heureux sur le visage. Sur les joues, deux fossettes merveilleuses pour lesquelles on commettrait des folies[a] » – soit le signe distinctif qui identifie la femme fatale qui, dans le roman, le séduit avant de tenter de le perdre. Une image trompeuse et cryptée masque une image floue, donc ; mais cette dernière s'avère tout aussi fragile, temporaire, que celle qui la recouvrait : « Dans quelques années la science améliorera les analyses, il y aura de nouveaux procédés, de nouveaux examens et on découvrira que le tableau a été peint cent ans après la mort de Modigliani. Mais peu m'importe[b]. » Le faux a donc une qualité profondément *spectrale* dans son apparaître même, il semble toujours s'évanouir au moment où on le contemple, se changer en une autre image, proposer une nouvelle vision, si bien, semble-t-il, qu'on ne peut voir qu'« en visière », comme le suggérait Derrida, ce « secret d'autant plus secret qu'il ne cache derrière lui aucune essence substantielle[c] ».

C'est également tout le procédé sur lequel est construit *The Raphael Affair* : Argyll, jeune doctorant en histoire de l'art, croit découvrir un Raphaël masqué par un repeint d'un peintre médiocre, Mantini, pour pouvoir faire sortir le tableau d'Italie sans payer de droits de douane. Hélas, le tableau lui échappe, disparaît, est revendu au « Musée National » de Rome, avant de disparaître à nouveau dans un incendie criminel. On apprend cependant que ce n'était qu'un faux, et le Raphaël original, caché sous le Mantini original, est retrouvé par la police romaine, nettoyé, et exhibé en grande pompe – avant qu'Argyll ne révèle qu'il ne s'agit que d'un nouveau faux. Jean-Luc Morneau, celui qu'on soupçonnait d'avoir falsifié le premier faux Raphaël, a en fait créé un second Raphaël sous un second Mantini. Mais, ce faisant, le faussaire

[a] "*La donna ha gli occhi chiari, i capelli lunghi e un sorriso felice sul volto. Sulle guance, due fossette meravigliose per le quali si farebbero follie*." *Ibid.*
[b] "*Tra qualche anno la scienza migliorerà le analisi, ci saranno nuovi processi, nuovi esami e si scoprirà che il quadro è stato dipinto cent'anni dopo la morte di Modigliani. Ma non mi interessa*." *Ibid.*, p. 214.
[c] Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 245.

a détruit l'image première que contenait la toile authentique du XVIe siècle sur laquelle il a créé son faux – et qui n'était autre que le *vrai* Raphaël, en piteux état de conservation, que tout le monde cherche tout au long du roman. La spectralité du faux est donc contagieuse : elle aboutit à la fois à la destruction de l'original, de ses copies et des images-simulacres qui dissimulaient celui-ci. L'ensemble de la supercherie est construit autour d'une série d'images évanescentes, trompeuses, qui en dissimulent toujours d'autres, dans une forme de vertige de la répétition et de la réapparition des spectres. Dans le même temps, les commentaires grinçants sur la destruction des œuvres au nom du dévoilement de portraits supposément plus authentiques, mais tout aussi faux, fonctionnent dans ces deux formes contemporaines du roman policier que sont *Il Modigliani perduto* et *The Raphael Affair* comme une réécriture ironique du roman à énigme traditionnel, où le dévoilement aléthique de la vérité qui était toujours déjà là, s*ous les yeux* de tous, signale la victoire du détective. Ici, Argyll ou Maran ne triomphent que de révéler que l'original était toujours déjà perdu ou inexistant : d'un bout à l'autre de l'intrigue, il n'y a jamais eu qu'un ballet de simulacres, « [u]ne mise en scène, rien d'autre qu'une illusion, un entrelacement de vérité et de fiction[a] ». Une histoire de fantômes, où la victoire du savoir n'a lieu que sur les cendres de la destruction de l'image, et où la séduction de celle-ci ne fonctionne que dans l'ignorance de son histoire de provenance et de production réelle. *Connaître* le faux, c'est arrêter la série des images qui le constituent, c'est le rendre invisible comme tel, et révéler qu'au fond on n'a jamais rien vu de ce qu'on croyait voir, qu'on n'a jamais perçu le faux dans son entier ; *voir* le faux, c'est préférer croire que savoir.

C'est de ne concevoir la vérité que comme dévoilement aléthique plutôt que comme construction qui piège les personnages comme les lecteurs de ces romans : le faux oblige, quant à lui, à penser d'autres modèles d'authenticité et de vérité pour donner sens et valeur à ces images fantomatiques mais obsédantes à la recherche desquelles se lancent narrateurs et protagonistes pour mieux les voir s'évanouir sous leurs yeux. « [P]our faire un faux en bonne et due forme, il faut soigner chaque détail, chaque nuance [*sfumatura*], chaque coup de pinceau[b]. », affirme Maran. Détails, *sfumato* et traces du pinceau sont en effet les trois outils de prédilection par lesquels le faux peut être représenté comme tel dans la fiction. Le détail peut signer la falsification, égarer le spectateur-lecteur ou relancer l'activité herméneutique, voire fragmenter la *mimesis* en ne donnant à voir qu'un aspect du tableau ou trop de signes à la fois

[a] "*Una messinscena, nient'altro che illusione, un intrecciarsi di verità e finzione*." S. Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 209.
[b] « *Perché per fare un falso come Dio comanda bisogna curare ogni dettaglio, ogni sfumatura, ogni pennellata.* » *Ibid.*, p. 169.

pour pouvoir reconstituer un tout cohérent. Les effets de flou, de disparation, de fumée font *inapparaître* le faux sur le mode d'un fantôme. Et les coups de pinceau, dès lors qu'ils s'exhibent comme tels, recréent la mystique de la trace du corps de l'artiste, de l'œuvre comme relique, sur laquelle se fonde la valeur de l'authenticité. Tous ces éléments sont à la fois invisibles et hyper-visibles, exhibés et masqués, fragiles et éphémères, si bien qu'ils construisent l'image du faux comme un *eidolon* : un secret qui exhibe et masque l'absence de substance derrière le ballet des apparences, une image fascinante qui *arrête* le regard pour mieux le diriger et l'égarer, un écran de fumée qui se fait passer pour une relique. Là où l'épiphanie du vrai signe l'accord retrouvé entre l'essence et l'apparence, et le triomphe d'une conception ontologique de la vérité à la fois comme *aletheia* et comme *adaequatio rei et intellectus*, dans laquelle l'enquête aboutit à la révélation à la fois de la vérité de l'histoire de l'objet et de son authenticité, la révélation du faux organise un vertige de simulacres qui nécessite de penser la valeur de l'œuvre au-delà de sa provenance, et la pertinence du discours qu'on peut tenir sur elle au-delà de prétentions strictement véridictives, comme le pense Argyll lui-même au moment d'annoncer le fin mot de l'histoire du faux Raphaël : « Argyll, il est vrai, avait quelque peu sacrifié la rigueur scientifique sur l'autel du grand spectacle, mais cela ne pouvait guère échouer. Par comparaison avec des communications sur "L'idée de Progrès humain chez Manet" ou "La Théorie du *male gaze*", c'était rock and roll[a]. »

Le faux oscille donc en permanence dans son apparaître entre une hyper-visibilité fascinante et aveuglante, et une hyper-picturalité par laquelle les images fantômes, références invisibles qu'il convoque et recycle, servent à la fois à dénoncer son processus de construction et lui donner une forme de consistance ontologique[26]. Cette hésitation entre le rappel des originaux absents sur lesquels il se fonde et la volonté de se présenter comme œuvre autonome, inaugurale, explique que le faux soit à la fois perçu comme œuvre vibrante, vivante, incarnation de la présence mystique de l'artiste[b], et chose inerte, morte, inaccomplie. Ainsi, le faux Stevens du « copiste » de G. Polet doit-il rester « inachev[é] pour qu'on justifie plus aisément que le tableau ne soit pas mentionné dans le catalogue de l'artiste[c] », et ne représente « rien de vivant encore [d] », le peintre se concentrant sur la robe et le bouquet de fleurs, incapable qu'il est d'insuffler vie et désir au corps peint de son modèle : « la difficulté de reproduire aussi

[a] « *It was true that Argyll had sacrificed something of scholarly rigour for the sake of maximum impact, but it could hardly fail. Compared with papers on "Manet's Conception of Human Progress," or "Theorising the Male Gaze," this was rock and roll*. » Iain Pears, *The Raphael Affair*, New York, Berkley Prime Crime, 2001.
[b] « Je pouvais dire, quand je le contrefaisais, que *j'étais* Alfred Stevens. » G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 97. On retrouve le fantasme de réincarnation si commun dans les autobiographies de faussaires réels.
[c] *Ibid.*
[d] *Ibid.*, p. 103.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

justement que je le voulais des traits vivants et mutables excédait, sinon mes capacités techniques, du moins le champ de mes habitudes et l'étendue de mon expérience[a]. » Interrompu dans son processus de création par deux événements qui symbolisent évidemment la double polarité du faux, entre puissance démiurgique et caractère mortifère, à savoir la mort de son père d'une part, et le triomphe musical de sa fille, que le narrateur vit significativement comme une épiphanie éblouissante[b], le Stevens ne sera jamais terminé. Maculé de peinture au cours de la crise du faussaire qui crache, avec la couleur sur les toiles, son dégoût de son activité, il porte les stigmates du seul moment de sincérité spontanée du faussaire. Ironiquement, c'est ce qui le rend radicalement inusable comme faux qui lui confère une forme d'authenticité pathétique, celle de la reconnaissance par le faussaire de son échec, et de sa propre nature de fantôme, à la fois pantin inanimé et stérile et démiurge négatif : « Tel était mon destin. Une sorte de Masque de fer, un Triste Sire, un négligé, un homme du secret. Au fond, je ne ressemblais à personne plus qu'à Dieu. À ce Dieu dont les œuvres sont attribuées par le grand commerce de l'esprit – je veux dire : la science – à d'autres facteurs que lui[c]. » Ce sont donc les taches qui le recouvrent qui, paradoxalement, figent le faux dans une image visible, arrête la série des métamorphoses latentes par lesquelles une image en cache toujours une autre, par lesquelles également la fausse incarnation se renverse en *imago*, sorte de d'autoportrait funéraire du faussaire. C'est en ce sens qu'on peut rapprocher le faux tableau de la *chose* fantômale décrite par Derrida :

> Deux genres, deux générations de mouvement se croisent en elle, et c'est en cela qu'elle figure l'apparition d'un spectre. Elle en accumule indécidablement, dans son inquiétante étrangeté, les prédicats contradictoires : la chose inerte apparaît soudain *inspirée*, elle est tout à coup transie d'un *pneuma* ou d'une *psyché*. […] Mais inversement l'esprit, l'âme ou la vie qui l'animent restent pris dans la choséité opaque et lourde de la *hylé*, dans l'épaisseur inerte de son corps ligneux, et l'autonomie n'est plus que le masque de l'automatisme. Un masque, voire une visière qui peut toujours ne dissimuler, sous le heaume, aucun regard vivant. L'automate mime le vivant. La Chose n'est ni morte ni vivante, elle est morte et vive à la fois. Elle survit. Rusée, inventive et machinale à la fois, ingénieuse et imprévisible, cette machine de guerre est une machine de théâtre, une *mekhanè*. Ce qu'on vient de voir passer sur la scène, c'était une *apparition*, une quasi-divinité – tombée du ciel ou sortie de terre. Mais la vision aussi *survit*. Son hyper-lucidité insiste[d].

Car, image à la fois invisible et obsédante, qu'on ne peut voir qu'en visière, le faux peut aussi n'être pas un objet matériel, mais une *scène*, le *lieu d'une apparition* à l'intérieur d'un

[a] *Ibid.*, p. 141.
[b] « [E]lle tranchait d'un coup d'avec son pauvre père en faisant traverser dans le ciel le message prodigieux de son génie, qui reléguait le mien à l'obscurité souterraine de ma misérable illégalité, et *au mensonge soudain dévoilé, et ébloui*. » *Ibid.*, p. 113. (Nous soulignons).
[c] *Ibid.*, p. 156.
[d] Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 244-245.

théâtre à (fausses) machines. C'est une telle pièce que construit Sliv pour le compte du CFR lorsque celui-ci lui demande, dans le second tome de la trilogie d'Antoine Bello, d'élaborer une falsification de nature à convaincre l'ONU d'accepter l'adhésion du Timor-Oriental comme État-membre. N'ayant que peu d'arguments concrets, peu de faits étayés pour soutenir la solidité de la candidature d'un pays que ses ressources ne devraient pas autoriser à prétendre à une reconnaissance de son indépendance par l'ONU (selon ce qui est présenté dans le roman de Bello), il va s'ingénier à déployer, pour les deux envoyés des Nations Unies, une *vision spectaculaire*. D'abord, la présentation du décor de la scène est sciemment dramatisée, présentée comme une révélation, un levé de rideau : « Je retins ma respiration, écartai les branchages et souris en découvrant l'exact paysage que j'avais décrit à Lena une heure plus tôt. Un touriste se serait extasié devait les mille nuances de vert qui tapissaient les pentes escarpées à perte de vue mais je ne pouvais détacher mes yeux d'un autre spectacle : la rivière, blottie dans une trouée en contrebas, décrivait une longue boucle pour contourner une colline surplombant une vaste étendue en friche. » La description du paysage est d'autant plus décevante[a] que la théâtralisation du dévoilement laissait attendre un décor idyllique, une promesse de tout le développement à venir de la région. Mais c'est justement l'inadéquation entre ce que les agents de l'ONU s'attendent à voir et ce qu'ils voient, entre ce qu'ils voient et ce qu'ils ne voient pas *encore* (et ne verront en fait *jamais*) qui constitue le mécanisme du théâtre d'illusions de Sliv :

> – *Observez* donc le parcours de cette rivière […]. *Voyez* comme en sortant de la forêt elle contourne ce monticule par la gauche en n'arrosant au passage qu'un ravin pierreux de toute façon incultivable. […] Si au contraire elle contournait l'obstacle par la droite, elle suivrait la ligne de crête pendant une centaine de mètres puis s'abandonnerait à la ligne de plus grande pente et traverserait en diagonale ce plateau en forme de losange qui mesure trois bons kilomètres carrés et pourrait, bien arrosé, faire vivre cinq cents familles selon nos calculs.
> – Attendez, m'arrêta Buruk. Vous parlez de détourner une rivière ?
> – Où est le problème ? Nous la faisons temporairement sortir de son lit en sachant que la topographie du plateau se chargera de l'y faire rentrer. *Suivez mon doigt*, dis-je en tendant le bras. Dans la nouvelle configuration, le Laclo serpente jusqu'au coin le plus à l'est du losange […]. *Croyez-moi*, il s'agit d'une opération infiniment moins lourde que la construction d'un barrage ou de canaux d'irrigation. […]
> – Comptez-vous faire sauter la colline à la dynamite ? demanda Hassell.
> – Ce serait la solution la plus simple et sans doute la moins coûteuse. Toutefois, pour des considérations écologiques évidentes, nos experts préconisent de déplacer le monticule de quelques mètres[b].

[a] « Ravissant point de vue, bougonna Buruk dans mon dos. » Antoine Bello, *Les Éclaireurs*, Paris, Gallimard, 2010, p. 179.
[b] *Ibid.*, p. 180-181. Nous soulignons.

Les envoyés de l'ONU sont piégés parce qu'il n'y a *rien à voir* (sinon une friche), et qu'on leur demande pourtant de *regarder* : Sliv organise sciemment, par son art de l'hypotypose, par sa demande impérieuse de suspension de l'incrédulité, la confusion entre le paysage réel et le décor fictif qu'il superpose au premier. C'est le fonctionnement même du simulacre baudrillardien : un hyperréel fictif si convaincant – et d'autant plus convaincant qu'il est spectaculaire, artificiel, invraisemblable : ici Sliv suggère de détourner des rivières et de dynamiter des collines – qu'il se confond inextricablement avec le paysage réel. Si bien que les agents de l'ONU sont incapables désormais de voir la friche pour ce qu'elle est, et ne la voient plus que comme le décor provisoire du premier acte de la pièce grandiose du falsificateur. Celui-ci se comporte en démiurge divin, *deus ex machina* qui déplace littéralement les montagnes au nom de la mise en valeur de terres qui n'ont jamais été cultivables. C'est parce qu'elle est invisible que l'image construite par Sliv est spectaculaire et fascinante : parce qu'elle est prise dans une tension perpétuelle entre ce qui est et qui n'est pas, entre ce qu'on croit (ou veut) voir et ce qu'on oublie qu'on ne voit pas. Le faux tient tout entier dans l'apparition que suscite le faussaire, tel un prestidigitateur, mais aussi que se crée sa dupe, dans son désir d'être fascinée et d'*y croire*. En ce sens, le faux renverse l'éthique fantômale qui justifiait la contemplation et la *théorie* du spectre chez Derrida[27] : il ne s'agit plus, pour le spectateur qui s'éblouit lui-même, de s'efforcer de voir ce qui est invisible, de *retenir* ce qu'on ne voit pas ; mais au contraire de rétablir du jeu dans le spectacle du faux, de constater que les machines n'existent nulle part ailleurs que dans le *récit* en quoi constitue le faux, et que si le faux est révélateur, c'est en ce que l'image obsédante et fuyante qu'il construit est la figuration d'un désir et non une manière de *mieux* voir ce qui est. En somme, retrouver une manière d'articuler *savoir* du manque et *plaisir de la contemplation* de l'idole.

Car la différence entre le spectre derridien et le fantôme du faux, c'est que ce dernier est moins une *apparition* qui serait une *révélation* pleine et entière, autosuffisante et autotélique, qu'un symptôme, un signe renvoyant vers d'autres signes, et orchestrant ainsi le ballet du désir et du manque[28]. C'est pourquoi la femme spectrale qui hante le curateur faussaire de Cécile Portier peut à la fois être un fantôme et un faux :

> Je repense à cette femme. Qui ne m'est rien. Cette femme en rêve. Qui se fait passer pour un regret. […] Cette femme est un faux. Et ce n'est pas un souvenir. […] Les femmes que j'ai connues avaient des pupilles noires et précises, bien plantées sur les choses à regarder et à compter. Les femmes que j'ai connues étaient en haute définition. Celle-là est une sorte de hantise qui ne serait pas convaincue d'elle-même[a].

[a] Cécile Portier, *De toutes pièces*, Meudon, Quidam, 2018, p. 42.

« Une sorte de hantise qui ne serait pas convaincue d'elle-même », c'est sans doute aucun une définition possible du faux. Le vrai se caractérise par la force et la stabilité de la *vision* révélatrice qu'il suscite : femmes au regard défini, et apparaissant « en haute définition ». À l'inverse, le regard du spectre comme son image se dérobent : il se construit des scènes (rêves ou théâtres du faux) où apparaître en disparaissant, ou en rendant invisible le visible ; il ne se présente que comme une image d'images, une figure vide, effacée ou évanescente. Le faux spectral conserve cependant, à la différence du simple leurre, son pouvoir d'inquiéter, ce qui justifie le *distinguo* proposé par le curateur :

> Négocier avec : dans ces termes, il y a l'idée qu'une autre instance est présente, et qu'on peut lui faire face, la faire céder, l'amener à nos vues. C'est un leurre. L'interlocuteur est toujours ailleurs, jamais avec. […] Les regards se vident. Les positions restent immuables. Tout est mort. Négocier avec une chose morte n'est pas possible.
> Cette situation n'a pourtant rien de spectral. C'est plutôt une idée d'artifice. Quelque chose d'escamoté, de remplacé, et regarder la durée du leurre. Ceci n'a rien de spectral, de magique. À moins d'admettre que magie est bonne logistique. Une question d'organisation de l'espace. Il y a les endroits où le pouvoir s'exerce. Et les autres, très nombreux, proliférants, où il se retire et où rien ne peut être effectif. Tout est pour de rire, même si on finit par ne pas trouver ça drôle[a].

Car le faux n'est pas simple leurre, pur artifice. Dans l'économie pessimiste du curateur, les rapports de pouvoirs sont irrémédiablement figés : rien n'est réversible, mouvant, tout est « immuable », donc « mort » ; l'exercice du pouvoir est pure absence ou pure présence. Le « spectral », en revanche, caractérise cette situation d'entre d'eux où la présence de l'absence devient insupportable (c'est la femme-hantise du narrateur), et où le deuil de la présence devient productif – quand ce ne serait que de fictions, de nouvelles images obsédantes qui reconfigurent l'image première de l'absence, qui transforment le masque inerte de l'*imago* en trouble (et désirable) illusion de présence, voire en fiction fantastique[29]. Si les policiers hésitent à détruire ce qu'ils sont pourtant convaincus d'être un faux, si le copiste ne veut *achever* son portrait qu'en le défigurant, si les machinations de Sliv sont convaincantes, c'est parce qu'il y a un travail du faux, comme on peut parler de travail du deuil. En ce sens, voir le faux *en visière*, ce n'est sans doute plus accepter la vision de l'invisible, comme chez Derrida, mais c'est trouver de nouveaux points de fuite plutôt que de vouloir la maîtrise herméneutique et descriptive du spectacle, accepter d'être ébloui en sachant qu'on l'est, et de laisser *couler* l'image :

> Devant une image, toujours l'œil s'échappe vers les coins, ou vers le centre, ou vers le bas, toujours l'œil se met à paniquer et chercher la sortie. On croit avoir réglé l'affaire avec cette histoire du point de fuite. Il n'en est rien, bien sûr. Un point ferme

[a] *Ibid.*, p. 42-43.

> l'espace, comment pourrait-on fuir par un point ? C'est cela qui m'a plu dans cette photographie *post mortem* [d'une petite fille morte « aux prises avec de terribles questions de transformation »] […]. Dans cette image, il y a cette rivière noire en méandres de cheveux, il y a tout le blanc de la robe, qui fait que l'image offre non pas des points mais des voies de fuite, et c'est toute l'image qui coule ; et nos yeux peut-être aussi, lavés pour un temps, calmés aussi, et regardant vers le bas[a].

S'il y a un *secret* du faux, c'est peut-être celui-là : faire couler les images, poser de « terribles questions de transformation ». Apprendre à voir sans *tout* voir ni tout vouloir maîtriser dans le fantasme d'une vision limpide et éclairante ; hanter le savoir d'un travail de deuil d'autant plus productif qu'il constitue une forme de déprise.

2. Exposer le faux

> *« Et pourquoi le premier [faux] vous paraissait-il si "incontestable" ? demanda le juge.*
> *– Mais parce qu'il était exposé[b] ! » Philippe Madral*

Plus on regarde le faux, moins il est visible : l'exposition du *Cabinet d'amateur* provoque une affluence immense de scrutateurs munis de loupes et, conséquence directe de celle-ci, le retrait du tableau, maculé d'encre par un spectateur exaspéré de n'avoir pu le regarder[c]. C'est que le faux n'est pas fait pour être contemplé, mais pour stimuler l'imagination, pour susciter des images qui, venant occulter sa propre apparence, l'accréditent en faisant fabriquer de toutes pièces par ses spectateurs l'aura et le mystère dont ils lui paraissent auréolé. Plus on cherche à le scruter attentivement, plus on s'enlise dans des détails faits pour amorcer des récits en attente ; plus on se prétend saisi par la force de son authenticité et de son pouvoir esthétique, plus l'expérience de sa vision se mue en éblouissement et en inversion du regard : on projette sur l'écran du faux ce qu'on désire y voir. Aussi l'inapparition du faux fonctionne comme la parodie du « Ce fut comme une apparition » de la scène de première vue romanesque : l'amour du faux est suscité par le regard ébloui du spectateur qui s'aveugle lui-même et que l'on aveugle par une mise en scène de la révélation qui ne se fonde que sur une succession de clichés fabriqués à son attention. L'apocalypse, le bouleversement de tout son être qu'il croit ressentir sont entièrement artificiels, dictés par une série de discours antérieurs qui informent par avance son regard, et orchestrés par une mise en scène dont le clinquant n'empêche pas l'efficacité[30], comme en témoigne la première présentation à la presse (et à la

---

[a] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 26-27.
[b] Philippe Madral, *Johann Gelder, faussaire de génie*, [1984], Paris, France Loisirs, 1985, p. 359.
[c] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, 2001, p. 23-24.

police en la personne de Flavia, la détective du roman), dans *The Raphael Affair*, de ce qu'on croit être un portrait inédit du maître florentin, mais qui n'est que l'œuvre de Morneau :

> Flavia commençait à trouver un peu lassant le côté grand spectacle de la conférence, et fut reconnaissante à Byrnes d'éviter toute démonstration excessive dans les dernières étapes de la présentation. Non que cela fût nécessaire ; le public n'avait guère besoin qu'on stimule davantage son sens de l'anticipation. D'un geste qui n'était que modérément théâtral, le tissu qui recouvrait la toile fut lentement ôté, et on entendit un léger cri de surprise tandis que les spectateurs, et les caméras, concentraient leur regard sur ce qui était devenu l'un des tableaux les plus célèbres du monde. En raison de l'incessante couverture médiatique qu'avait reçu le portrait dans les derniers mois, tout le monde ou presque avait une idée ou une autre de ce à quoi il ressemblait. Le voir en personne restait cependant exaltant. C'était une belle représentation d'une très belle femme. Flavia, de là où elle était assise, ne pouvait pas bien voir, mais il semblait s'agir d'un portrait en buste, la tête légèrement tournée vers la droite. […] Mais elle fut le plus frappée de la réaction du public. Les spectateurs n'étaient pas en train d'admirer la délicatesse des coups de pinceaux, le rendu magistral des ombres ou les subtilités de la composition, cela était certain. Ils reluquaient la toile. Une réaction inhabituelle pour des connaisseurs. Elle se laissa elle-même gagner par l'enthousiasme général. La peinture, à la fois par son histoire et son sujet, était incroyablement romantique. […] Elle ne pouvait guère manquer de capturer l'imagination[a].

La contemplation du faux n'est que la résultante d'une série d'images erronées et artificielles qui l'accréditent en l'anticipant, si bien que peu importe, au fond, que, comme Flavia, on le ne voie *pas bien* : seul compte le fantasme érotique que les spectateurs projettent sur le portrait. Tous les éléments de la scène de première vue archétypale se voient ainsi ironisés ou dégradés : la mise en place du cadre de la rencontre le dénonce comme le lieu d'une exploitation commerciale et cynique de la présentation du tableau (« *the showbiz style of the meeting* ») ; l'apparition soudaine devient le fruit d'un dévoilement minutieusement organisé pour en maximiser l'effet ; l'émotion amoureuse laisse place à l'expression d'un désir cru ; l'« engagement qui […] entraîne malgré eux[b] » ses protagonistes se mue dans l'enthousiasme forcé et infondé de Flavia ; l'approbation de la foule est le fruit d'une manipulation médiatique

[a] "*Flavia was beginning to find the showbiz style of the meeting a little wearisome, and was glad that Byrnes avoided any excessive display in the final stages. Not that it was needed; the audience's sense of anticipation needed no further stimulation. With only a minor flourish, the cover was gently removed, and there was a quiet gasp as the onlookers, and the cameras, focused on what had become one of the most famous paintings in the world. Because of the incessant coverage it had received in the last few months, almost everyone had some idea what the portrait looked like. Seeing it in the flesh was nonetheless exhilarating. It was a beautiful painting of a very beautiful woman. From her position, Flavia could not see very well, but it seemed to be a bust length with the head turned slightly to the right. […] But she was most struck by the reaction from the audience. They were not admiring the delicacy of the brush strokes, the masterly application of shading or the subtleties of the composition, that was certain. They were ogling. Not a usual reaction for connoisseurs. She herself was caught up in the enthusiasm. The picture, both in its history and subject, was extraordinarily romantic. […] It could hardly fail to capture the imagination.*" Iain Pears, *The Raphael Affair*, *op. cit*., p. 37-38.

[b] Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, J. Corti, 1981, p. 8.

et non la reconnaissance lucide et légitime de l'exceptionnalité de l'un ou des deux amants ; la révélation de l'identité et la communication différées entre les amants, la difficulté de l'apprentissage du nom, sont rendues impossibles par le battage médiatique qui réifie la femme-idole en cliché avant même sa découverte. La mise en scène aveuglante du faux empêche tout regard esthétique ou critique sur l'œuvre, pour privilégier la présentation d'une déesse qu'on vénère d'autant plus qu'on la regarde moins, ou qu'on ne regarde que pour assurer la correspondance entre l'objet du désir et la forme du fantasme. L'imagination supplante l'image actuelle et l'histoire du faux prend le pas sur la matérialité de sa présence, si bien que l'ostension d'Elisabetta la rend ironiquement partiellement invisible. Et ce, alors que les spectateurs se réjouissent de la voir « *in the flesh* », « en chair et en os », comme si la puissance esthétique du tableau pouvait assurer la réincarnation du modèle, et, sans doute, avec lui, la présence réelle du maître. Éblouis, les spectateurs ne voient pas l'indice qui pourtant saute aux yeux de Flavia sans qu'elle sache immédiatement l'interpréter (« Le modèle – mince et *sans rien de l'apparence charnue qui donnait à nombre des Madones de Raphaël un rien d'embonpoint* – se tenait dans une pièce[a]. »), et ne voient pas que ce qu'ils aperçoivent sur la toile n'est au fond que ce qu'ils en croient savoir.

On retrouve la parodie de la scène de première vue dans *Flaubert's Parrot* de J. Barnes, mais dans une tonalité mélancolique[31]. Féru de l'œuvre de Flaubert, son narrateur, Braithwaite, se rend en pèlerinage sur les lieux de l'écrivain : Rouen, Croisset, et le musée de l'Hôtel-Dieu où, parmi divers objets en vitrine, il voit le perroquet empaillé dont Flaubert se serait inspiré pour créer la figure de Loulou dans *Un cœur simple* :

> C'est alors que je vis le perroquet. Il se tenait dans une petite alcôve, l'œil vert étincelant et gai, la tête penchée en un angle interrogateur. « *Psittacus* », pouvait-on lire sur le cartel au bout de son perchoir : « Perroquet emprunté par G. Flaubert au Musée de Rouen et placé sur son bureau durant l'écriture d'*Un cœur simple*, où il porte le nom de Loulou, le perroquet de Félicité, la protagoniste du conte. » […] Loulou était en excellente condition, les plumes aussi fraîches et l'œil aussi irritant qu'ils avaient dû l'être cent ans auparavant. Tandis que je contemplais l'oiseau, à ma grande surprise j'eus la brûlante impression d'entrer en contact avec cet écrivain qui avait dédaigneusement interdit à la postérité de nourrir aucun intérêt d'ordre personnel pour lui[b].

---

[a] I. Pears, *The Raphael Affair*, *op. cit.*, p. 37. "*The sitter – lean and with none of the fleshy appearance that made many of Raphael's Madonnas look just a little overweight – was in a room*." Nous soulignons. À comparer avec les réflexions (douteuses) sur le faux du conservateur de musée Spello, plus loin dans le roman (p. 85).

[b] "*Then I saw the parrot. It sat in a small alcove, bright green and perky-eyed, with its head at an inquiring angle. 'Psittacus' ran the inscription on the end of its perch: 'Parrot borrowed by G. Flaubert from the Museum of Rouen and placed on his working table during the writing of* Un cœur simple*, where it is called Loulou, the parrot of Félicité, the principal character in the tale.' […] Loulou was in fine condition, the feathers as crisp and the eye as irritating as they must have been a hundred years earlier. I gazed at the bird, and to my surprise felt ardently in touch with this writer who disdainfully forbade posterity to take any personal interest in him.*" Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, [1984], London, Picador, 2002, p. 7-8.

On retrouve l'ensemble des éléments attendus dans une scène de première vue : soudaineté de l'apparition, vivacité du ravissement éprouvé devant la présence de l'autre, regard ébloui, apprentissage du nom et de l'identité. Tout, pourtant, dès lors que l'oiseau est faux, dysfonctionne : l'émotion n'est pas suscitée par la présence réelle de l'autre admiré, mais par son substitut, un pathétique et irritant perroquet empaillé ; et ce substitut n'est pas même une relique authentique : le contact que croit établir Braithwaite avec Flaubert n'est que pure imagination de sa part. Le nom, révélé, du perroquet, est une série de faux-semblants : la désignation de l'espèce, générique et qui n'identifie rien, est encore la seule information vraie donnée au narrateur ; qu'il la remplace ensuite par le nom de « Loulou », confondant le modèle et la figure romanesque, le faux et le personnage littéraire, témoigne de la force aveuglante de son désir, qui va à l'encontre de l'impersonnalité chère à l'écrivain. Surtout, cette scène de *première* vue est presque immédiatement doublée par une seconde, qui semble la répéter trait pour trait, comme un perroquet, aussi bien dans le contenu de l'expérience que dans les termes par lesquels Braithwaite en rend compte : « C'est alors que je le vis. Tapi au sommet d'une haute armoire, se trouvait un autre perroquet. Lui aussi d'un vert éclatant. Lui aussi, selon la gardienne comme selon le cartel sur son perchoir, le perroquet même que Flaubert avait emprunté au Musée de Rouen pour l'écriture d'*Un cœur simple*[a]. » Si bien que la réitération de l'exclamation « *Then I saw the parrot / Then I saw it* » change de sens d'une occurrence à l'autre, pour passer du ravissement à l'amère surprise, le discours répété du narrateur se mettant à fonctionner comme cet ironique « symbole du Logos[b] » que serait le perroquet, emblème de l'inadéquation entre le signifiant et le signifié, figure de l'impossibilité à dire, précisément, du langage. Le dédoublement de l'objet de fascination provoque deux épiphanies radicalement opposées, l'une par laquelle la relique semble offrir une voie d'accès à l'auteur, au sens de son œuvre et de son style, et qui au fond permettrait à Braithwaite de se passer d'écrire la somme des digressions, pastiches, citations et réflexions qui composent le livre ; l'autre, négative, qui justifie et révèle le besoin de la quête en interdisant au narrateur toute conception purement aléthique de la vérité et en lui enjoignant d'échafauder, par le montage même des réflexions et des citations, le sens que s'avèrent incapables de révéler les animaux empaillés. La double scène de *première vue* dévoile ainsi, par la répétition de la vision, toute l'étendue de l'ignorance du

[a] "*Then I saw it. Crouched on top of a high cupboard was another parrot. Also bright green. Also, according to both the* gardienne *and the label on its perch, the very parrot which Flaubert had borrowed from the Museum of Rouen for the writing of* Un cœur simple. " *Ibid.*, p. 14.
[b] *Ibid.*, p. 10.

narrateur, qui ne peut plus se fier à ce qu'il voit (d'où les effets de flou et de mise au point qui structurent le roman), ni prêter entièrement foi à ce qu'il dit.

Si donc la scène garde la dimension « inaugurale » et « causale[a] » qu'elle présente dans le paradigme de Rousset, c'est bien parce que la vision du perroquet est le point de départ du récit de Barnes, ainsi que le point d'aboutissement d'abord inavoué de la quête du narrateur. Cherchant à raconter Flaubert pour ne pas dire le deuil de sa femme, il se rend compte de l'impossibilité de donner un récit une fois pour toutes vrai du passé – il n'a affaire qu'à une succession d'images, au cristal des représentations qui, pour Flaubert comme pour Chatterton, forment la figure égarante et mouvante de l'écrivain pour la « postérité ». De telle sorte que le roman s'achève par un retour désillusionné aux multiples perroquets du muséum d'histoire naturelle, comme clôture de la confession dans laquelle le narrateur aura à la fois admis la douleur de la perte de son épouse et les difficultés de leur relation. La scène de première vue, toute faussée qu'elle est ici, annonce ainsi non pas l'*innamoramento* mais la reconnaissance de la perte, non pas la relation, même entravée, à venir, mais le travail de la séparation, le renoncement à l'embaumement de l'amour perdu dans une relique stérile, et l'ouverture des possibles du récit, dans les lacunes de l'aveu et les digressions érudites sur l'œuvre du romancier de Croisset.

Si donc tout est faux et ridicule, dans cette scène de contemplation ravie du perroquet comme relique de Flaubert, tout, pourtant, n'y est pas purement ironique et parodique[32], car ce que dissimule l'apparition énamourante du perroquet, ce sont le deuil et la solitude radicale de Braithwaite. Si bien que celui-ci se trouve, comme protagoniste, dans la situation de Félicité, et comme narrateur, dans celle de Flaubert lui-même, écrivant *Un cœur simple* : « Il est vital de maîtriser le ton employé. Imaginez la difficulté technique à écrire une histoire où un perroquet mal empaillé et au nom ridicule en vient à représenter un tiers de la Trinité, et dans laquelle l'intention n'est ni satirique, ni sentimentale, ni blasphématoire. […] C'est que l'objectif d'*Un cœur simple* est tout à fait ailleurs : le perroquet est un exemple parfaitement maîtrisé du grotesque flaubertien[b]. » La fausse épiphanie du faux lui permet ainsi de s'approprier ce grotesque comme une forme de pudeur du deuil par laquelle la mystification autorise la déclaration oblique et mélancolique de l'absence.

---

[a] Voir Jean Rousset, *Forme et signification, op. cit.*, p. 8-9.

[b] "*The control of tone is vital. Imagine the technical difficulty of writing a story in which a badly-stuffed bird with a ridiculous name ends up standing in for one third of the Trinity, and in which the intention is neither satirical, sentimental, nor blasphemous. […] But the aim of* Un cœur simple *is quite elsewehre: the parrot is a perfect and controlled example of the Flaubertian grotesque*." Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 9.

3. Poétiques de l'écran de fumée

> *« Ils se tenaient face à face, et pourtant leur regard passait outre l'autre pour se fixer sur le motif que leur silhouette projetait sur la pierre ; car dès qu'il y avait une forme, il y avait un reflet, et dès qu'il y avait une lumière, il y avait une ombre, et dès qu'il y avait un son, il y avait un écho, et qui pouvait dire où finissait l'un et où commençait l'autre* [a]*? » Peter Ackroyd*

Si le faux ne réserve que des épiphanies négatives, par lesquelles sont révélés non pas l'adéquation entre ce qu'on voit et ce qu'on sait, mais au contraire l'écart entre la vision et la connaissance, les zones d'ombres et l'invisible qui nous échappe, les lacunes ou les écrans dans notre savoir, et si on ne peut le voir qu'en visière, dans son inapparition ou comme l'une des facettes temporairement visibles d'un cristal en constante réorganisation, alors on ne s'étonnera pas que les auteurs ou les narrateurs des récits de faussaires revendiquent le flou, l'imprécis, le fumeux comme autant de garants de l'intégrité, de la sincérité de leur parole ou de leur récit, à défaut de la véridicité de ceux-ci. Conséquemment, ils développent des poétiques de l'écran de fumée par lesquels l'indistinct ou le difficilement visible deviennent le signe le plus sûr de l'émergence d'une parole intime (aveu, confession) ou d'une investigation sur le passé ou l'identité par laquelle ils tentent, comme Freddie et la somme de ses masques, de reconstruire paradoxalement un *moi* authentique[b].

C'est le cas, exemplairement, de Geoffrey Braithwaite, en deuil de son épouse et dont les longues digressions sur l'œuvre de Flaubert forment un thrène mélancolique et pudique[33] (comme, pour le Freddie d'*Athena*, la glose du faux se muait en chant d'amour et de renoncement à la femme disparue, échappée). Si le titre du roman, *Flaubert's Parrot*, renvoie à la série des faux perroquets sur lesquels enquête le narrateur, c'est parce que le récit tout entier porte sur les rapports entre la littérature et le faux[34], et sur la substitution, à un récit impossible à écrire, de digressions divertissantes (au sens pascalien du terme) : « Les livres ne sont pas la vie, quand bien même on préfèrerait qu'ils le soient. L'histoire d'Ellen est une histoire vraie ; c'est peut-être même la raison pour laquelle je vous raconte l'histoire de Flaubert à la place[35]. » L'entièreté du montage textuel des réflexions, pastiches et digressions du narrateur sur Flaubert se présente donc en partie comme un texte crypté, entre les lignes duquel il faut reconstituer la

---

[a] "*They were face to face, and yet they looked past one another at the pattern which they cast upon the stone; for when there was a shape there was a reflection, and when there was a light there was a shadow, and when there was a sound there was an echo, and who could say where one had ended and the other had begun?*" Peter Ackroyd, *Hawksmoor*, [1985], Londres, Penguin Books, 2004, p. 217.

[b] Voir J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 106. « On regarde le soleil à travers des verres fumés ; il faut regarder le passé à travers des verres colorés. » "*We look at the sun through smoked glass; we must look at the past through coloured glass*."

déploration pathétique d'un amour perdu, mais au risque constant de l'extrapolation. Un texte miné, donc, dont la sincérité ou le fair-play envers le lecteur tient avant tout dans les *jeux* (au sens d'écarts, de trous dans la trame du texte[36]) qu'il laisse ce dernier investir, dans les hésitations et les zones d'ombres qui, tout en résistant à toute interprétation conclusive et rassurante, arrêtent, par l'aporie qu'elles dessinent, la tentation de l'herméneutique infinie, délirante ou gratuite[37]. Le narrateur propose par exemple à son lecteur de se décrire en pastichant les codes des petites annonces du *New Statesman*, avant de dénoncer immédiatement la fausseté d'un tel essai :

> [De telles annonces] ne mentent pas – de fait, elles essaient toutes d'être absolument sincères – mais elles ne disent pas la vérité. […] Deux conclusions : d'abord, on ne peut se définir soi-même directement, on se contentant de se regarder droit dans le miroir ; ensuite, Flaubert, comme toujours, avait raison. Le style découle bien du sujet[38]. Malgré tous leurs efforts, ces annonceurs sont toujours défaits par la forme ; ils sont acculés malgré eux – au moment même où ils ont besoin de se montrer franchement personnels – à l'impersonnalité. Vous pouvez voir, au moins, la couleur de mes yeux. Pas aussi compliqués que ceux d'Emma, n'est-ce pas[39] ? Mais cela vous aide-t-il ? Ils pourraient bien vous égarer. Ce n'est pas timidité de ma part ; j'essaie d'être *utile*. Connaissez-vous la couleur des yeux de Flaubert ? Non, vous ne la connaissez pas, pour la simple raison que je l'ai supprimée il y a quelques pages. Je ne voulais pas que vous vous laissiez aller à tirer des conclusions faciles. Voyez avec quels égards je prends soin de vous. Vous n'aimez pas cela ? Je *sais* que vous n'aimez pas cela[a].

La transparence du reflet, la représentation simple et directe de soi ne sont qu'illusion et confusion[b] : là encore, seule la traîtrise du reflet oblique, la lacune, assurent par le secret (au sens étymologique) qu'elles organisent, la préservation d'une vérité anti-aléthique : d'autant plus vraie qu'elle reste cachée et en retrait – tandis que toute parole écrite est déjà prise dans l'artificialité d'un style, palimpsestuellement informée par la somme des textes et des codes antérieurs ; si bien que tout ce qui se *manifeste* est déjà *mis en forme*, déjà *dit*, et donc déjà *truqué*. Seul ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne peut pas voir, peut s'avérer moins égarant que ce qui paraît visible ou évident : on ne *saura* qu'à la page suivante quelle est la couleur de yeux

---

[a] "*They aren't lying – indeed, they're all trying to be utterly sincere – but they aren't telling the truth. […] Two conclusions: first, that you can't define yourself directly, just by looking face-on into the mirror; and secondly, that Flaubert was, as always, right. Style does arise from subject-matter. Try as they might, those advertisers are always beaten down by the form; they are forced – even at the one time they need to be candidly personal – into an unwished impersonality. You can see, at least, the colour of my eyes. Not as complicated as Emma Bovary's are they? But do they help you? They might mislead. I'm not being coy; I'm trying to be* useful*. Do you know the colour of Flaubert's eyes? No, you don't: for the simple reason that I suppressed it a few pages ago. I didn't want you to be tempted by cheap conclusions. See how carefully I look after you. You don't like it? I* know *you don't like it*." J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 107.

[b] « Qu'avons-nous besoin de savoir ? Pas tout. La totalité embrouille. La frontalité aussi. Le portrait de face qui nous fixe en retour hypnotise. » "*What do we need to know? Not everything. Everything confuses. Directness also confuses. The full-face portrait staring back at you hypnotises.*" *Ibid.*, p. 116.

de Braithwaite, et on les *voit* encore moins[40] – ce qui, selon le narrateur reste sans importance, dans la mesure où seuls comptent ses intentions, le pacte qu'il est disposé à nouer avec ses lecteurs, un pacte de sincérité fondé sur le manque et l'imprécision comme gages d'authenticité du récit : « Bon, vous savez que j'ai les yeux bruns ; concluez-en ce que vous voudrez. […] Mais qu'importe qui je suis ? Seul compte ce que je sais, ce que je crois, ce que je peux vous dire. Peu importe, pour l'essentiel, ma personnalité. Non, c'est faux. Je suis honnête, mieux vaut que je vous le dise. J'entends dire la vérité ; quoique commettre des erreurs, j'imagine, reste inévitable[a]. » De même, le manque d'information sur les yeux de Flaubert permet d'arrêter l'extrapolation avant qu'elle n'ait lieu. Les yeux ne sont le reflet de l'âme que par *topos* romanesque, et s'arrêter sur la couleur de ceux d'Emma, de Flaubert ou du narrateur, c'est scruter à la loupe des indices factices qui n'ouvrent que sur du cliché. Interpréter, semble-t-il, c'est donc préserver des lacunes, border autour des trous de la trame. La frustration du lecteur est à la fois le prix et le résultat de l'ironique rigueur éthique du narrateur.

Or ces jeux dans la trame sont exprimés, dans un chapitre intitulé *Cross Channel*[41] dans lequel le narrateur médite sur les effets de brouillard sur la Manche, par des métaphores et des comparaisons avant tout visuelles (et évidemment métatextuelles) : « J'ai une petite aquarelle de Rouen sur mon mur […]. Elle a été peinte le 4 mai 1856. Flaubert a fini *Madame Bovary* le 30 avril 1856 : là, à Croisset, là où je peux tapoter la toile du doigt, entre deux innocentes taches d'aquarelle en expansion. Si près et pourtant si loin. Est-ce cela l'histoire, alors – l'aquarelle vive et assurée d'un amateur[b] ? » L'histoire comme tâche de couleur diluée, s'effaçant, sur une toile fonctionnant comme un simulacre, un outil de médiation entre le Royaume-Uni et la Normandie, entre le présent mélancolique du narrateur et le passé en fuite de Flaubert, un écran où le narrateur se projette lui-même plus qu'il ne recouvre aléthiquement aucune vérité perdue[42]. L'aquarelle, par ses effets de flou, par sa qualité d'écran, s'avère ainsi paradoxalement plus heuristique que la photographie, parée pourtant traditionnellement d'une capacité à capturer le réel tel qu'il se présente à la vue (et donc, dans une optique épiphanique, tel qu'il *est*) : « Qu'auraient *révélé* les photographies de mon vingt-cinquième anniversaire de mariage ? Certainement pas la vérité[c] », affirme ainsi Braithwaite.

---

[a] "*Well, you know I've got brown eyes; make of that what you will. […] But what matters about me? Only what I know, what I believe, what I can tell you. Nothing much about my character matters. No, that's not true. I'm honest, I'd better tell you that. I'm aiming to tell the truth; though mistakes are, I suppose, inevitable.*" *Ibid*., p. 108.

[b] "*I have a small watercolour of Rouen on my wall […]. It was painted on May 4th, 1856. Flaubert finished* Madame Bovary *on April 30th, 1856: there at Croisset, there where I can jab my finger, between two spreading and unknowing sploshes of watercolour. So near and yet so far. Is this history, then – a swift, confident amateur's watercolour?*" *Ibid*., p. 101.

[c] "*What would the photos of my twenty-fifth wedding anniversary have revealed? Certainly not the truth.*" *Ibid*., p. 117. Nous soulignons.

D'où l'éloge par le narrateur des *Mémoires intérieurs* de Mauriac, qui ne se présente à ses lecteurs que sous la forme de son propre reflet fantomatique, avant de s'évanouir dans un éblouissement :

> Lire ses « mémoires » revient à faire la rencontre dans un train d'un homme qui dirait : « Ne me regardez pas, ce serait trompeur. Si vous voulez savoir à quoi je ressemble, attendez que nous soyons dans un tunnel, puis étudiez mon reflet dans la vitre. » On attend, on regarde, et on entrevoit un visage sur le fond changeant de murs noirs de suie, de câbles et de briquetage passager. La silhouette transparente vacille et saute, toujours quelques mètres plus loin. On s'habitude à son existence, on bouge avec elle, et quoiqu'on sache que sa présence est provisoire, on a l'impression qu'elle est permanente. Puis de l'avant du train une plainte s'élève, un rugissement puis un éclair ; et voilà le visage disparu à jamais[a].

L'effet de *présence* suscité par le récit de soi n'a donc de valeur que de se fonder sur une absence et de la préserver à toute force en organisant l'inapparition et la disparition de l'être, en faisant émerger une fragile possibilité de sens par la suppression du suffixe privatif de l'*aletheia*, par la mise en valeur du caché et de l'oubli, de la retraite du soi hors du visible, de l'appropriable, de la lumière et de l'image fixe et figée. Là où l'authentique se fonde donc sur la plénitude de l'être dans l'harmonie de l'apparence et de l'essence, dans le dessillement et la révélation advenue une fois pour toutes, le flou, l'obscurité et l'aveuglement, le secret et l'invisible qui caractérisent le faux (les masques du faux récit de soi qui occultent et préservent le travail de deuil, le vacillement des certitudes sur le passé, la lecture, l'écriture, introduit par la prolifération des faux perroquets) protègent le *personnel*, l'intime, le sincère – la seule profession de foi qui reste possible quand la vérité des choses et des témoins (le perroquet) et celle du passé font défaut. Ce que révèle négativement le faux, tout particulièrement dans les récits postmodernes, c'est que l'évidence de la vérité n'est qu'une illusion et qu'on ne peut plus avoir accès à l'authentique que par un travail de deuil et de secret, que dans la vision voilée du fantôme, du symptôme et de la manifestation de l'absence. Cette vision n'a rien d'une épiphanie, elle ne se *donne pas à voir* – et elle n'est donc pas donnée à lire non plus ; c'est à l'investigateur endeuillé qu'il revient d'organiser en cristal (qui ne sera jamais organique, jamais unifié) les différentes facettes, les différents aperçus qu'il s'efforce de distinguer, les pièces d'un puzzle voué à l'incomplétude, les reliques infidèles d'une image toujours manquante, heuristique parce que manquante :

---

[a] "*Reading his 'memoirs' is like meeting a man on a train who says, 'Don't look at me, that's misleading. If you want to know what I'm like, wait until we're in a tunnel, and then study my reflection in the window.' You wait, and you look, and catch a face against a shifting background of sooty walls, cables and sudden brickwork. The transparent shape flickers and jumps, always a few feet away. You become accustomed to its existence, you move with its movement, and though you know its presence is conditional, you feel it to be permanent. Then there is a wail from ahead, a roar and a burst of light; the face is gone for ever.*" *Ibid.*, p. 108.

> Le passé est un littoral distant qui va s'éloignant, et nous sommes tous dans le même bateau. Le long de l'austère bastingage se trouve une kyrielle de télescopes ; chacun permet de faire le point sur le rivage à une distance donnée. Si le bateau est encalminé, il sera fait continuellement usage d'un seul de ces télescopes ; il semblera alors montrer l'entière, l'immuable vérité. Mais ce n'est qu'une illusion ; et dès que le bateau s'élancera de nouveau, on reprendra les activités habituelles : se précipiter d'un télescope à l'autre, voir la netteté de l'un se brouiller, attendre que le flou se dissipe dans l'autre. Et quand cela se produit, on s'imagine qu'on en est seul la cause[a].

Sans doute nous nous attardons obstinément dans la caverne de Platon, comme le constate mélancoliquement le narrateur. Mais c'est aussi parce que l'assomption du faux est encore le seul moyen de nouer une relation de confiance et de sincérité, donc une relation tout court, entre les acteurs de l'échange littéraire ou artistique : « La mystification est simple ; la clarté est la chose au monde la plus difficile. […] Je ne veux pas dire pas que l'art devrait être aussi clair que les instructions sur un paquet de graines ; je dis qu'on fait davantage confiance au mystificateur si l'on sait qu'il choisit délibérément de ne pas être lucide[b]. » Dans ce sens, les épiphanies négatives du faux sont en partie, en tant que manifestations et témoignages de l'aveuglement ou de la mauvaise foi du narrateur, la condition de possibilité et de validité de pactes de lecture postmodernes, dans lesquels la mélancolie et le deuil ne sont pas le point d'arrêt de l'écriture et ne débouchent pas sur le constat aporétique du relativisme et donc de la vanité de toute chose, mais restent ce qui autorise la prise de parole et la communication littéraire en vue de la production de nouveau, d'un nouveau *vrai* parce que *sincère*, *authentique* parce que désillusionné : la confession voilée du narrateur[43], la lecture mi-paranoïaque, mi-entravée de son destinataire.

Ce dispositif confessionnel qui fait dépendre la prétention à la sincérité d'une vision aveuglée, défaillante ou au contraire hyper-lucide, constitue également le cœur des *Memoirs of a Master Forger*. William Heaney, poursuivi par une culpabilité ancienne qui le ronge, y est doté en apparence d'un pouvoir de voyance qui lui permet de discerner les « démons », invisibles aux yeux de tous les autres ou presque, qui hantent les personnages dont il fait la

---

[a] "*The past is a distant, receding coastline, and we are all in the same boat. Along the stern rail there is a line of telescopes; each brings the shore into focus at a given distance. If the boat is becalmed, one of the telescopes will be in continual use; it will seem to tell the whole, the unchanging truth. But this is an illusion; and as the boat sets off again, we return to our normal activity: scurrying from one telescope to another, seeing the sharpness fade in one, waiting for the blur to clear in another. And when the blur does clear, we imagine that we have made it do so all by ourselves.*" *Ibid.*, p. 114. C'est une métaphore récurrente dans tout le passage : voir aussi p. 113 par exemple. Plus généralement, la question « Comment saisit-on le passé ? » ("*How do we seize the past?*") fonctionne comme un *leitmotiv* clé de l'ensemble du livre.

[b] "*Mystification is simple; clarity is the hardest thing of all. […] I don't mean art should be as clear as the instructions on a packet of seeds; I'm saying that you trust the mystifier more if you know he's deliberately choosing not to be lucid.*" *Ibid.*, p. 116.

rencontre. Si cette capacité, d'abord présentée comme un savoir *sui generis* réservé aux connaisseurs, en tant qu'elle demande un « œil entraîné[a] », est finalement rationnalisée d'une manière qui semble déjouer le caractère fantastique du récit (« "La souffrance, dit Antonia. C'est la souffrance des autres qu'il voit. Et la sienne. Sous la forme de démons. De démons bien réels[b]". »), elle constitue néanmoins le mode d'appréhension par lequel le narrateur fait l'expérience du monde qui l'entoure et dont dépend la fiabilité[44] de son récit. Il est ainsi capable de percevoir les pensées suicidaires d'un inconnu dont on apprendra en effet, quelques pages plus loin, qu'il s'est donné la mort[45]. Ce n'est pourtant pas un gage de lucidité parfaite : le narrateur s'aveugle en effet constamment au sujet de la femme qu'il aime, et qu'il ne reconnaît pas, alors même qu'il l'a déjà connue[c] – se joue ainsi une anti-épiphanie dans laquelle échoue la reconnaissance aristotélicienne qui lui permettrait de *reconnaître, découvrir et identifier* la femme authentique sous le dévoilement, précisément parce que celle-ci n'existe pas, ou du moins pas autrement que dans la somme changeante de ses incarnations[46]. Assailli de la souffrance des autres, le narrateur, féru de William Blake[47], se trouve pris malgré lui dans une quête paranoïaque de déchiffrement des signes où les marques de la douleur, écrasantes, faussent sa lecture du monde et inhibent sa relation avec les autres, comme s'il rejouait indéfiniment, dans ses fréquentes déambulations nocturnes londoniennes, la situation du *je* lyrique du poème *London*, qui semble servir de modèle hypotextuel à sa confession[48].

Lui fait pendant le personnage de Seamus, ancien combattant traumatisé de la guerre du Golfe, qui ne cesse de traquer, dans les expressions des autres, les signes de la possession de « l'Arabe », l'être démoniaque qui, dans le désert, l'a empêché de sauter sur une mine, au point de se transformer lui-même en spectre[d]. Lui aussi est pris dans une quête de signes délirante dans laquelle il n'est jamais certain de ce qu'il voit[e], tout en affirmant désespérément la singularité et la vérité de sa vision[49]. Car la guerre consacre pour lui la double impossibilité de donner sens à ce qu'il voit, y compris au sens le plus immédiatement phénoménologique, et de regarder le réel en face :

> Et je regarde la chose, mais du coin de l'œil, parce que je ne veux pas que mes gars se rendent compte qu'elle me fait flipper, moi aussi. Pourtant je flippe. Je suis flippé. C'est le cadavre – si on veut – d'un soldat irakien qui déborde du char. […] Rien de tout ça ne me dérange. J'ai vu assez de bouts de corps dans ma vie et au bout d'un moment, ça ou ce qu'on trouve dans un burger, aucune différence. Mais cette chose :

---

[a] "*the trained eye*". William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, p. 22. Voir aussi p. 143 pour une défense de ce talent comme une véritable « expertise ».
[b] "'*Suffering,' Antonia said. 'He sees other's people suffering. And his own. He sees it as demons. Real demons.*'" *Ibid.*, p. 295.
[c] *Ibid.*, p. 286-291.
[d] Il est ainsi comparé à un fantôme ("*ghost*") ainsi qu'à l'*Ancient Mariner* de Coleridge. *Ibid.*, p. 24-25.
[e] *Ibid.*, p. 273-274.

> c'est un corps, mais rétréci d'environ trois fois la taille qu'il devrait faire. J'ai bien l'idée que ça puisse être un gosse, mais c'est barbu et de toute façon ça ne ressemble pas à un gosse, ça ressemble aux tortillements d'un sac plastique quand on y met le feu. Et ça a laissé derrière soi une ombre flippante, une ombre à forme humaine sur le sable[a].

Si bien que la réalité ne peut plus s'appréhender que fantastiquement, dans la dérive métonymique des images dont il ne sait jamais si elles sont hallucination ou signe, s'il les voit parce qu'elles sont visibles ou parce qu'elles sont de l'ordre de la vision[50]. « Lever le pied de la mine[b] » deviendra alors, pour ces deux personnages, l'aspiration à mettre fin à cette herméneutique déréglée, fondée sur une hyper-vigilance à la fois aveugle et extra-lucide : par le suicide, chez Seamus[51], par une trajectoire de rédemption chez Heaney[52]. La différence avec Freddie ou le narrateur de Portier, c'est que Heaney finit par accepter de laisser la femme-fantôme s'incarner et choisir sa propre incarnation. D'où l'image finale apaisée d'un envol de démons, où le narrateur ne renonce pas à sa tentation herméneutique, mais l'associe pour la première fois à un sentiment esthétique voire sacré qui laisse entendre qu'il a dépassé sa condition existentielle de faussaire[c]. La clarté de la contemplation remplace les errements de la vision (le narrateur parvient à nouveau à réconcilier *voir* et *savoir*, au moment même où il renonce à *contrefaire* sa vie), et le faussaire peut s'apprêter à se faire *auteur* de ses mémoires.

II. Citer le faux

> *« C'est que le thème du faux présente d'évidentes commodités littéraires[d]. » Marcel Bénabou*

Si William Heaney se définit comme « maître faussaire », « *master forger* », ce n'est pourtant pas lui, mais son complice Stinx, qui fabrique la fausse édition originale de *Pride and Prejudice* qu'il cherche à vendre pour financer Go Point, le centre d'accueil de son amie Antonia. La fabrication de l'objet faux, visuellement parfaitement trompeur, ne le concerne pas ; il s'occupe des *récits* qui permettent sa commercialisation. En revanche, il est partie

---

[a] "*And I look at this thing, but out of the corner of my eye because I don't want the lads to see I'm freaked by it, too. And I am. I'm freaked. It's a corpse – of a kind – of an Iraqi soldier spilled out of the tank. […] None of that bothers me. I've seen enough bits of bodies in my time and after a while it's not different to what's in your burger. But this thing: it's a body but it's shrunk to maybe a third of the size it should be. It crossed my mind it might be a kid, but it's bearded and anyway it's not like it's a kid, it's like the whole thing has twisted like a plastic bag when you set fire to it. And I's left a spooky shadow behind, a man-shaped shadow on the sand.*" *Ibid*., p. 240-241.

[b] "*take my foot off the mine.*" *Ibid*., p. 250. Voir aussi p. 261, 281, 282.

[c] « Je regardai à nouveau le ciel, clignant des yeux face à la beauté chatoyante de l'ascension des démons s'éloignant. Ils formaient un alphabet que je commençais à apprendre à lire. Ils étaient le feu du ciel. » "*I looked back up at the sky, blinking at the lustrous beauty of the ascending and departing demons. They formed an alphabet I was beginning to learn to read. They were fire in the sky* ." *Ibid.*, p. 307-308.

[d] Marcel Bénabou, « Faux et usage de faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur*, printemps 1994, nº 3, p. 31.

prenante d'un canular poétique, qui n'est pas sans rappeler ceux, réactionnaires, étudiés par B. McHale ou Ch. Bernstein : il écrit des poèmes pour le compte de Jaz, personnage homosexuel racisé qui en endosse la paternité, ostensiblement pour dénoncer les politiques culturelles identitaires qui valorisent les auteurs marginalisés, dans les faits pour en tirer profit pour Go Point[a]. Ces textes, constamment dénigrés par le narrateur, mais appréciés par les autres personnages, ne seront jamais cités dans le roman, si bien qu'on ne peut en déterminer ni la valeur ni les principes esthétiques : le discours de mauvaise foi du narrateur se substitue à la citation directe du canular.

Quand le faux est d'ordre textuel et non matériel, en effet, la question n'est plus de prétendre le donner à *voir* en en faisant *lire* des *ekphraseis* dysfonctionnelles, des gloses truquées ou des scènes de découvertes parodiques, mais de déterminer précisément le contenu de ce qui est donné à lire au lecteur : le faux texte lui-même (ce qui revient à lui laisser la liberté de l'usage esthétique et herméneutique qu'il veut en faire), ou un discours sur le faux texte qui l'escamote en le faisant miroiter. Dans le premier cas, il reste au lecteur à tenter de déterminer la nature de ce texte : parodie ou hommage sincère[b], ironique mise en abyme du fonctionnement du récit-cadre ou morceau de bravoure autonome ? L'exemple séminal du poème de l'auteur-fantôme John Shade dans *Pale Fire* de Nabokov, dont les notes délirantes de Kinbote nous apprennent que non seulement celui-ci le commente fallacieusement, mais qu'il l'a sans doute au moins en partie falsifié, et les controverses herméneutiques qu'il suscite[c], témoigne de la difficulté qu'il peut y avoir à délimiter les frontières du sérieux et du travestissement dans de tels textes, qui posent exemplairement la question des critères non seulement d'évaluation esthétique d'une œuvre, mais encore de partage entre ce qui ressortit à une littérature au premier degré et à une littérature au second : sous quelles conditions un texte peut-il être *authentique* ? Quand, en revanche, on en reste à un simple système d'allusions au faux, refusant au lecteur le frisson du faire-semblant, c'est semble-t-il tout le texte qui, hanté par le faux escamoté, semble devoir être lu au second degré, comme l'hypertexte inauthentique d'un hypotexte à reconstituer.

---

[a] W. Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, *op. cit.*, p. 121-123.

[b] Ou, plus précisément, et pour reprendre les catégories de Genette, s'agit-il d'une *charge* satirique, d'un *pastiche* ludique ou d'une *forgerie* sérieuse ? Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 2014.

[c] On peut citer à titre d'exemple la décision d'une maison d'édition américaine, manifestement contraire au projet esthétique de l'auteur, de publier le poème de Shade à part, sans le commentaire parasitaire de Kinbote, comme s'il s'agissait d'une œuvre autonome dont ni le sens ni la valeur esthétique ne devait poser problème. Vladimir Nabokov, *Pale Fire: A Poem in Four Cantos by John Shade*, Berkeley, Gingko Press, 2011.

1. Citations directes : pactes de lectures problématiques et poétiques de la forgerie, du pastiche et de la charge

Se présentant explicitement ou implicitement comme des imitations, les textes falsifiés, lorsqu'ils sont directement cités, peuvent être partagés en trois catégories. Ils ont souvent, d'une part, un statut indécidable : s'agit-il de démontrer le tour de force du faussaire, et par là-même celui de l'auteur, en produisant un texte qui pourrait, pour peu qu'on l'achève, être autonome et valoir en soi et pour soi, dans une rivalité déclarée ou ludique avec l'auteur imité ? Ou, au contraire, leur dimension mimétique même garantit-elle à ces extraits un statut nécessairement dérivé et fonctionne-t-elle comme l'image textuelle de l'inaccomplissement littéraire du faussaire ? Il ne s'agit évidemment pas de tenter d'en déterminer la valeur littéraire, puisque tout est fait, dans le récit, pour laisser cette question à la discrétion du lecteur (contrairement aux faux textuels de l'ordre du pastiche ludique ou de la charge, clairement indiqués comme de la *mauvaise* littérature), mais de comprendre quel contrat préside à leur lecture : faut-il les prendre au sérieux ? À l'inverse, d'autres relèvent indubitablement de l'imitation ludique ou comique et doivent s'envisager avant tout sous l'ange intertextuel, métatextuel et intratextuel d'une pratique de la *copia* qui permet de démultiplier les récits en les tissant de vraies et de fausses citations entremêlées, ou de substituer à la citation insatisfaisante l'histoire du faux lui-même, qui redouble le récit en quoi celui-ci consiste déjà et prolonge le plaisir narratif du lecteur. Enfin, citer certains faux directement peut permettre, en les décontextualisant et les recontextualisant dans le cadre fictif d'une œuvre fermée, de les exorciser en rendant impossible, pour leur lecteur, de ne plus les lire que comme des faux dangereux.

a. Les faux fictifs mais crédibles : des textes au statut indécidable

Les débuts de romans de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dont on a souligné la force inchoative, sont tous, également, des imitations de genres bien répertoriés, si bien qu'on peut se demander si Calvino nous donne à lire plusieurs romans autosuffisants en un seul, ou une série pastiches qui ne prennent vraiment sens que dans le dispositif narratif du roman. Les deux, sans doute, comme en atteste le jeu final de leur titres enchaînés, roman dans le roman dans le roman, qui enjoint au lecteur à la fois de continuer l'invention fictionnelle et de jouir de son suspens : quelle histoire attend sa fin ? Ce sont donc des textes qui se lisent à la fois au premier et au second degré, d'une part comme réécriture amusée de grands genres romanesques

et comme récits interpolés qui permettent le développement de l'action du récit-cadre, qu'ils reflètent et commentent obliquement, et d'autre part comme des nouvelles d'autant plus engageantes pour le lecteur qu'elles restent inachevées. De fait, sur le plan intra-diégétique, la question du statut (authentique ou inauthentique) de ces textes est rapidement balayée : la violente querelle qui oppose les professeurs Uzzi-Tuzii et Galligani pour savoir si *Sporgendosi dalla costa scoscesa* et *Senza temere il vento e la vertigine* sont d'authentiques textes cimmériens, ou cimbres, ou de faux textes cimmériens, ou cimbres[a], n'intéresse que très peu le Lecteur et la Lectrice, préoccupés avant tout de pouvoir lire la suite de ces romans inachevés.

Le faux est alors moins prétexte à une réflexion sur l'écriture au second degré qu'à une mise en scène de deux théories de la lecture différentes quant à la question de l'(in)achèvement des textes. D'un côté, la *fin* du texte génère des fantômes, des hantises qui en justifient la prolifération sur tous les modes, contrefaçon, apocryphes, suites, traductions, interprétations, pour lutter contre la spectralisation des lecteurs que son incomplétude suscite : dès lors que, pour Uzzi-Tuzii, l'authenticité de *Sporgendosi dalla costa scoscesa* tient avant tout dans l'*inapparition* de la culture perdue pour laquelle il fait office de relique[b], le commentaire du texte ne peut que perpétuer cette disparition, et le commentateur s'effacer à son tour : « tu ne parviens plus à l'apercevoir, […] emporté qu'il est peut-être par la fatale disparition qui plane sur son objet d'études, ou englouti peut-être dans l'abîme sans fond de la brusque interruption du roman[c]. » Pour Uzzi-Tuzii, demander la suite du roman est dépourvu de sens, car cela reviendrait à nier le silence de mort qui constitue la véritable limite du livre et son horizon de sens : « Ne demandez pas où est la suite de ce livre ! […] Tous les livres continuent au-delà… […] Les livres sont les échelons qui mènent au seuil… Qu'ont passé tous les auteurs cimmériens… Puis commence la langue sans mots des morts qui dit les choses que seule la langue des morts peut dire. […] Les livres cimmériens sont tous incomplets […] parce que de là ils continuent… dans l'autre langue, dans la langue silencieuse à laquelle renvoient tous les mots des livres que nous croyons lire[d]… » Dans un vertige pseudo-blanchottien, le critique fait de l'inachèvement du livre l'ouverture sur l'abîme qui en justifie l'entreprise et parachève son incomplétude par une mise en série de disparitions. À l'inverse, la Lectrice revendique une

[a] Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, [1979], Milano, Mondadori, 2016, p. 71-72.
[b] Voir *Ibid.*, p. 68.
[c] "*non riesci più a scorgerlo, […] forse travolto dal destino cancellatore che incombe sull'oggetto dei suoi studi, forse inghiottito dal baratro vuoto della brusca interruzione del romanzo.*" *Ibid.*, p. 68-69.
[d] "*Non chiedete dov'è il seguito di questo libro! […] Tutti i libri continuano al di là… […] I libri sono i gradini della soglia… Tutti gli autori cimmeri l'hanno passata… Poi comincia la lingua senza parole dei morti che dice le cose che solo la lingua dei morti può dire. […] I libri cimmeri sono tutti incompiuti […] perché è di là che continuano… nell'altra lingua, nella lingua silenziosa a cui rimandano tutte le parole dei libri che crediamo di leggere…*" *Ibid.*, p. 69.

hypothèse démiurgique selon laquelle l'absence de fin est l'espace laissé au désir du lecteur pour concrétiser sa lecture, et à la possibilité de continuer à lire et à écrire :

> Le regard qu'elle porte sur le monde, pleine d'intérêt qu'elle est pour ce que le monde a à lui offrir, éloigne l'abîme égocentrique du roman-suicide qui finit par s'effondrer sur lui-même. Dans sa voix, tu cherches la confirmation de ton besoin de t'attacher aux choses qui existent réellement, de lire ce qui est écrit et rien d'autre, éloignant les fantômes qui te fuient entre les mains. […] – J'aime à savoir qu'il existe des livres que je pourrai encore lire… – dit-elle, certaine qu'à la force de son désir doivent correspondre des objets réels, concrets, quoiqu'inconnus. Comment pourras-tu la suivre, cette femme qui lit toujours un autre livre, en sus de celui qu'elle a sous les yeux, un livre qui n'est pas encore mais qui, puisqu'elle le veut, ne pourra pas ne pas être[a] ?

De sorte que, chez Calvino, tout texte se lit *systématiquement* à la fois au premier et au second degré : au premier, comme exercice et rêve d'« une condition de lecture naturelle, innocente, primitive[b] » et du « rapport privilégié avec le livre qui appartient au lecteur seul : pouvoir considérer ce qui est écrit comme fini et définitif[c] ». Cette lecture au premier degré consacre le pouvoir démiurgique du lecteur, capable à la fois de clore le livre en le considérant comme un tout achevé et satisfaisant, comme un récit à la puissance évocatrice suffisante pour jouir de la narration offerte, quelle que soit sa longueur et son achèvement ; et capable dans le même temps d'inachever le livre en l'ouvrant sur l'espace dialogique de son prolongement dans un circuit d'échanges, de comparaisons, de discussions, de mise en réseau régulé par le désir souverain du lecteur de continuer à lire. Dans le même temps, toute lecture est hantée et génératrice de fantômes, nécessite d'ouvrir le texte sur l'ensemble des palimpsestes, des échos et des voix spectrales par quoi toute écriture est une réécriture et toute lecture une relecture. D'où le fait qu'au fond, tous les *incipits* soient l'œuvre d'Ermes Marana : tous apocryphes, et peu importe. La question que le lecteur de Calvino doit trancher n'est donc pas celle du statut (et encore moins de la valeur) des textes frauduleux qui lui sont donnés à lire, mais celle de l'usage qu'il veut en faire : lecture spectrale et inquisitrice de « pages lacérées par les analyses intellectuelles[d] » et la décision de les considérer à la fois comme intrigantes mais incomplètes,

---

[a] "*Il suo modo di stare al mondo, piena d'interesse per ciò che il mondo può darle, allontana l'abisso egocentrico del romanzo-suicida che finisce per sprofondare dentro se stesso. Nella sua voce, cerchi la conferma del tuo bisogno d'attaccarti alle cose che ci sono, di leggere quel che c'è scritto e basta, allontanando i fantasmi che sfuggono tra le mani. […] – Mi piace sapere che esistono libri che potrò ancora leggere… – dice, sicura che alla forza del suo desiderio devono corrispondere oggetti esistenti, concreti, anche se sconosciuti. Come potrai tenerle dietro, a questa donna che legge sempre un altro libro, in più di quello che ha sotto gli occhi, un libro che non c'è ancora ma che, dato che lei lo vuole, non potrà non esserci?* " *Ibid.*, p. 70.

[b] "*una condizione di lettura naturale, innocente, primitiva*". *Ibid.*, p. 90.

[c] "*rapporto privilegiato col libro che è solo del lettore: il poter considerare ciò che è scritto come qualcosa di finito e di definitivo* ". *Ibid.*, p. 113.

[d] "*pagine lacerate dalle analisi intellettuali* " *Ibid.*, p. 90.

déchirées, et dérivées, appelées à reprendre place dans le cristal de Marana qui doit leur donner un sens et une fin (c'est le sens de l'unité que forment, *in fine*, les titres dans leur juxtaposition) ; lecture désirante qui apprécie pour elle-même la force inchoative des *incipits*, de textes qui ont « pour force motrice la volonté de raconter, d'accumuler histoires sur histoires, […] seulement de te faire assister à leur propre croissance, comme une plante, comme un entrelacs de branches et de feuilles[a]… » Cet usage est laissé entièrement à la discrétion du lecteur, qui peut moduler sa lecture comme il le souhaite, au gré de de ses désirs, des textes et de leurs relectures : la présence du faux mine toute interprétation qui se prétendrait d'autorité (universitaire, auctoriale, éditoriale…) pour laisser libre choix au lecteur des pactes dans lesquels il entend s'engager.

Le cas de *The Un-Dead Count*[53], dans *A Talented Man*, est plus ambigu : Ellis, qui rédige cette suite apocryphe du *Dracula* de Bram Stoker, est présenté comme un écrivain raté. Le roman contient cependant à la fois la transcription du faux et le commentaire de son écriture, qui le présente comme une forme d'accomplissement génial de la part d'« un homme talentueux », et fait miroiter, dans l'esprit au moins du protagoniste[54], la possibilité de le considérer comme une suite authentique, dans une filiation directe avec son hypotexte. Ellis commence symboliquement par reprendre la dernière phrase du roman imité, sans solution de continuité entre son écriture et celle de l'écrivain victorien. Certain de la qualité de son style, comme possédé par le fantôme de l'auteur[b], Ellis concentre, au moment de la fabrication de l'ouvrage, tous les *topoi* du faussaire à sa table de travail : création sur le modèle explicite du puzzle, à partir de passages préexistants de l'œuvre ; conviction de se lancer non pas dans « une tentative matérialiste et sans âme de piller un mort mais [dans la confection] d'une splendide relique, d'un artefact perdu essentiel à l'héritage de Stoker[c] » ; réincarnation de l'écrivain à travers son faussaire ; le tout, avec la certitude de l'approbation du maître. Le lecteur, qui sait pertinemment que le point de vue d'Ellis ne saurait être fiable, se trouve donc confronté à un pacte de lecture ambigu. Le premier extrait du faux, cependant, semble en programmer une lecture ludique et distanciée, tant la concentration de procédés littéraires clichés semble indiquer qu'Ellis surjoue, sans la moindre subtilité, les tropismes de son modèle :

> Car je tremble encore au souvenir du spectacle de ce château dont les murs se mirent à vaciller. Je les revois se mettre soudain à se fissurer puis se fendre tandis que le sol

[a] "*come forza motrice solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie, […] solo di farti assistere alla propria crescita, come una pianta, un aggrovigliarsi come di rami e di foglie…*" *Ibid.*, p. 89-90.
[b] H. McKervey, *A Talented Man*, *op. cit.*, p. 107-108. Ironiquement, si Ellis et Bram Stoker ont quelque chose en commun, ce serait plutôt leur goût pour l'imposture, comme le suggère l'exergue, un extrait de *Famous Imposters* de Stoker.
[c] "*a heartless materialistic attempt to steal from a dead man but a glorious relic, a lost artefact essential to Stoker's legacy.*" *Ibid.*, p. 108. Tous les *topoi* cités sont mentionnés à la même page.

> même sur lequel ils avaient été édifiés se mettait à se fracturer, s'ouvrant comme une sombre fissure secrète dans les plus profondes entrailles de la terre, attirant le château à lui, en lui, en son rouge cœur enflammé. Cet antre du mal jadis m'était étranger – et que ne me suis-je tenu éloigné de ces contrées orientales, et ignorant de la dévastation infligée des mains de cette créature, de ce fléau effréné de cruauté et damnation[a]…

Il est difficile de ne pas être tentée de relever dans ce passage une somme de maladresses à mettre au compte d'une part du manque de talent d'Ellis, et d'autre part d'une parodie ludique du style de Stoker : les répétitions (trois fois *began* en deux lignes), les redondances (*crack and split*), les effets de rimes, d'allitérations ou d'assonances tapageurs (*it suddenly began to crack and split as the very ground it was built on began to part*), la grandiloquence de la description, l'emphase des exclamations pathétiques et du lexique axiologique, les allusions bibliques, la métaphore sexuelle appuyée – tous ces éléments semblent exagérer à plaisir la prose victorienne de l'auteur, tout en indiquant qu'Ellis semble n'avoir qu'une vision superficielle et caricaturale de l'œuvre de son modèle. Pourtant, il semble qu'il ait saisi en partie certains des traits de *Dracula*. D'une part, parce que théorisant sa falsification littéraire sur le modèle du faux tableau, il insère dans ses faux manuscrits des ratures qu'il appelle « *pentimento* », « repentir ». Dans le passage cité, « *devastation* » est ainsi barré pour être remplacé par « *desolation*[b] ». Or « *devastation* » est un terme entièrement absent du *Dracula* de Stoker, tandis que « *desolation* » y apparaît trois fois, et l'adjectif « *desolate* » quatre ; si bien que le repentir fonctionne parfaitement et témoigne d'une certaine connaissance du lexique propre à l'auteur. D'autre part, on peut relever dans le texte original nombre des stylèmes repris par Ellis :

> La porte se ferme, et les chaînes claquent ; la clé grince dans la serrure ; j'entends la clé se retirer : puis une autre porte s'ouvre et se ferme : j'entends le craquement du loquet et du verrou. Ces bruits ! dans la cour et en bas du chemin pierreux, le fracas de lourdes roues, le claquement de fouets, et le chœur des Tsiganes qui s'en vont au loin. Je suis seul dans le château avec ces horribles femmes. Fi ! Mina est une femme, et entre Mina et elles il n'y a rien de commun. Ce sont des démons de l'Enfer ! Je ne resterai pas seul avec elles ; j'essaierai d'escalader la muraille du château plus haut que je ne l'ai encore tenté. […] Puis fuir vers les miens ! Fuir vers le train le plus rapide et le plus proche ! Fuir de cet endroit maudit, de cette contrée maudite, où le diable et sa progéniture foulent encore la terre des hommes[c] !

---

[a] "*For I shake still at the memory of watching the castle begin to quake. How it suddenly began to crack and split as the very ground it was built on began to part, opening up like a secret dark fissure in the very depths of the earth, and drawing the castle to itself, inside itself, inside its red, fiery heart! That place of evil was once alien to me – and oh, that I had stayed away from those eastern lands, and remained in ignorance of the devastation wrought by the hands of that creature and his desperate plague of cruelty and damnation–.*" *Ibid.*, p. 111. Cette citation, légèrement développée, forme le dernier chapitre de *The Un-Dead Count*, s'achevant sur l'annonce par Quincey Harker du récit des événements qu'il compte entreprendre, et le pénultième chapitre d'*A Talented Man*.

[b] *Ibid.*

[c] *The door is shut, and the chains rattle; there is a grinding of the key in the lock; I can hear the key withdrawn: then another door opens and shuts; I hear the creaking of lock and bolt. Hark! in the courtyard and down the rocky way the roll of heavy wheels, the crack of whips, and the chorus of the Szgany as they pass into the distance.*

On retrouve les répétitions (dans la première phrase, ou l'anaphore de *away*), les redondances (*lock and bolt*), les effets d'allitérations ou d'assonances appuyés (*I shall try to scale the castle wall farther than I have yet attempted*), l'emphase (notamment dans les interjections archaïques), le lexique manichéen, les allusions bibliques grandiloquentes, et la métaphore sexuelle topique de la clé et de la serrure dans un contexte de tentation du personnage par des femmes démoniaques. Si bien que le lecteur peut se demander si le faux texte tient du pastiche ou de la charge[55]…

Cette indétermination quant au statut du texte découle de la théorie de la falsification développée par Ellis, qu'on ne peut que rapprocher d'une théorie de la lecture et de la communication littéraire :

> « Un faux ne devient un faux que lorsqu'il est découvert », lui dit-il. « Eh quoi, chacun des mots que nous nous dirons jamais n'est que récupération, un terme déjà employé dans mille autres conversations. » Le monde était plein de faux, il ne pouvait survivre sans eux. Chaque fable et chaque conte, chaque mythe et chaque croyance sur lesquels se construisait la société naissait par imitation de ce qui avait déjà cours. La falsification était une chaîne, et non un acte isolé. […] Mais avant leur découverte, qu'*étaient* ces pages qu'elle venait de glisser dans l'ancien bureau de Stoker ? Authentiquement falsifiées ou non, elles n'avaient d'autre valeur que d'être au mieux un hommage, au pire de vains scribouillages. *Trouver* le manuscrit, ce magnifique chapitre unique, n'avait que peu d'importance en un sens – ce qui comptait réellement, c'était qu'il soit reconnu comme une *découverte*. […] Ce moment où s'opèrerait un transfert de valeur, et où ses pages minutieusement dactylographiées et sans valeur renaîtraient de leurs cendres, devenant une œuvre perdue, un glorieux objet trouvé du désir. Il utilisait les idées de Stoker, la langue de Stoker, le papier même de Stoker ! *The Un-Dead Count* aurait tout aussi bien pu être écrit par Stoker. Ellis était un chimiste, créateur d'un composé nouveau par distillation des mêmes ingrédients brevetés, de manière originale et différente. Sa création avait beau être un faux, c'était un faux authentique. Si l'art était la vie, et la vie continuation, que faisait-il d'autre que perpétuer la vie[a] ?

I am alone in the castle with those awful women. Faugh! Mina is a woman, and there is nought in common. They are devils of the Pit! I shall not remain alone with them; I shall try to scale the castle wall farther than I have yet attempted. […] And then away for home! away to the quickest and nearest train! away from this cursed spot, from this cursed land, where the devil and his children still walk with earthly feet! Bram Stoker, *Dracula*, New York, London, W. W. Norton & Company, 1997, p. 54-55.

[a] "*'A forgery only becomes a forgery when it is found', he told her. 'Why, every single word we'll ever say to each other is salvage, already used in a thousand other conversations.' The world was full of forgeries; it could not survive without them. Every fable and folktale, every myth and belief that society was constructed upon arose in imitation of what had gone before. Forgery was a chain, not an isolated act. […] But before the act of discovery, what* were *those pages she had just planted in Stoker's former office? Authentically forged or not, they had no value other than homage at best, and pointless scribblings at worst. The act of finding the manuscript, that single beautiful chapter, was irrelevant in one way – what really mattered was the recognition of it as a discovery. […] The point at which value would be transferred, and his painstakingly typed and entirely worthless pages would rise from the flames, becoming a lost work, a glorious found object of desire. He was using Stoker's ideas, Stoker's language, even Stoker's paper!* The Un-Dead Count *might has well have been written by Stoker: Ellis was a chemist, creating a new compound by distilling the same proprietary ingredients in an original and different way. His creation may have been a fake, it was a genuine one. If art was life, and life was continuance, then what was he doing but perpetuating life?*" H. McKervey, *A Talented Man*, *op. cit.*, p. 113-114.

Ellis développe trois arguments principaux. Il a recours, d'une part, aux idées traditionnelles selon lesquelles toute création artistique procède par mimétisme ou reprise et le langage est un bien commun, pour en tirer la conclusion fallacieuse de l'équivalence de la falsification et de l'imitation, faisant de la première le fonds commun d'une économie des échanges artistiques, *via* la métaphore de la « chaîne », qui lui permet d'accréditer la thèse que son faux s'inscrit dans la filiation en réalité légitime qui le lierait à Stoker. On voit clairement s'exprimer ici la mauvaise foi foncière du personnage, d'ailleurs ironiquement dénoncée par Janey à qui il s'adresse dans ce passage et qui réduit toute son pédant raisonnement à une tautologie négligente : « Ne te méprends pas, Ellis Spender ! Un faux est un faux. Ton texte est bidon depuis la minute où tu as enlevé la housse de ta machine à écrire[a]. » Le deuxième argument trahit une conception pragmatique du faux, selon laquelle il n'existe qu'à condition d'être reconnu comme tel par un tiers ; qu'il s'agisse d'un texte rapproche cette idée des théories de la lecture comme coopération, comme celle d'Eco par exemple, selon lesquelles le texte ne s'actualise et ne prend sens et fonction qu'à travers l'usage herméneutique et pragmatique que peut en faire un lecteur. La *valeur* du faux ne dépend pas ainsi de ses qualités intrinsèques mais de la manipulation du cadre pragmatique qu'il organise, du pacte de lecture faussé qu'il impose à son lecteur, et de l'usage que celui-ci décide d'en faire. Un tel argument nous incite ainsi à lire les extraits de *The Un-Dead Count* qui suivront dans le roman au second degré, en repérant la manière dont Ellis se joue des maniérismes de Stoker et dont il adapte son œuvre à l'horizon d'attente d'un public contemporain pour mieux le duper, et comme un commentaire métatextuel sur *Dracula*.

Mais cette approche entre en contradiction avec le troisième argument d'Ellis, fondé sur la métaphore implicite de la falsification comme alchimie du verbe[56], repérable à travers l'allusion au mythe littéraire de la créature de Frankenstein, corps remembré à partir de membres dérobés à qui on insuffle la vie malgré son illégitimité, articulée à une comparaison à la création d'un composé chimique ; métaphore qui sous-tend le faux syllogisme final par lequel Ellis entend se justifier en se représentant comme *créateur* à part entière, dotés de pouvoirs divins et comme d'une nouvelle pierre philosophale. Une telle défense de la falsification comme alchimie du verbe ne fait plus tenir la valeur du faux à sa réception, mais postule son pouvoir intrinsèque de « perpétuer la vie » au point de donner l'illusion que Stoker parvient à écrire encore à travers son faussaire. Il ne s'agit plus dès lors pour Ellis de fabriquer un texte

[a] "*Don't fool yourself, Ellis Spender! Fake is fake. This was a phoney the moment you took the cover off your typerwriter.*" *Ibid.*, p. 114.

ad hoc, mimétiquement forgé pour stimuler le désir des lecteurs par la mise en scène de sa perte, mais de jouer pieusement son rôle, en fils fidèle, dans la grande circulation de l'imitation par laquelle l'art se continue, la vie se perpétue et la société se construit.

C'est bien cette contradiction entre une approche pragmatique du faux (comme « glorieux objet trouvé du désir », faussement perdu pour mieux être trouvé) et une approche ontologique de celui-ci (comme relique fausse mais authentique[57]) qui génère une hésitation possible quant à son statut. S'il est clair que « *The Un-Dead Count* » est texte dérivé fait pour être apprécié comme tel, on peut douter de l'usage qui en est proposé, entre lecture ludique voire satirique (Ellis est un assassin dont on ne saurait prendre les propos au sérieux et c'est un écrivain raté ; le texte peut donc être lu à la fois comme un jeu avec les tropismes stokériens et une manière de se moquer de la plume fragile de l'épigone), et lecture sérieuse (il y a un plaisir à tirer au premier degré de cette *continuation* de l'œuvre qui nous est offerte, à nouveau, comme prolongement de *Dracula*, après *Dracula the Un-dead*, au même titre qu'on peut savourer pour eux-mêmes les romans calviniens interpolés). La contradiction ainsi mise en place ne fait donc pas que refléter la mauvaise foi du personnage : elle garantit aussi une forme de liberté herméneutique et pragmatique au lecteur, qui peut varier les clauses des pactes de lecture des textes méta-diégétiques selon le type de plaisir qu'il recherche.

C'est ce que permet, exemplairement, la lecture du premier chapitre de *The Un-Dead Count* qui nous est offert[a]. On y retrouve le pastiche stylistique de Stoker, qui offre le double plaisir de l'identification ludique de l'imitation et de la fiction de la continuité avec l'œuvre originale[58] ; le texte commence par un extrait du « Journal » de Lady Godalming, comme le roman de Stoker s'ouvrait sur celui de Jonathan Harker, et celle-ci y déplore la perte de son mari, l'un des protagonistes du premier roman, qui ne s'est jamais remis, malgré son nouveau mariage, de la mort de son ancienne fiancée, dont on comprend aisément qu'il s'agit de Lucy Westenra. Le lecteur est ainsi placé dans la situation plaisante d'en savoir plus que la narratrice, mystifiée par son époux, et de décoder les allusions complices laissées à son attention : « une femme morte dans les circonstances les plus mystérieuses – de dégénérescence sanguine, m'avait-il dit un jour[b] ». Mais cette première lecture laisse place à deux autres interprétations métatextuelles possibles de ce même passage, dont l'une enrichit la compréhension du récit-cadre qu'elle reflète, et dont la seconde met en abyme les principaux ressorts fictionnels et

[a] *Ibid*., p. 142-146.
[b] "*a woman who died in the most mysterious circumstances – a blood-wasting disease, he once told me.*" *Ibid*., p. 143. Idem pour la mention de « Mina », sans nom de famille, et produisant donc le même effet de connivence, p. 146. « Lucy » est aussi le prénom de la sœur d'Ellis, mort en bas âge dans ces « circonstances mystérieuses » pour l'enfant qu'il était alors, et dont le souvenir hante le narrateur (voir p. 211).

textuels sur lesquels repose le roman. Ainsi, ce court passage est-il saturé par les images du double et du miroir[a], de la fenêtre opaque[b], de la copie plus révélatrice que l'original[c], de la fausseté[d], de l'écriture nocturne et solitaire[e] qui thématisent le geste même de réappropriation d'Ellis ; tandis que nombre des traits du discours qu'il prête à sa protagoniste reflètent ses propres obsessions (notamment dans le portrait d'une mère idéale énamourée d'un fils distant, qui rejoue fantasmatiquement sa relation œdipienne avec sa propre mère[f]). De même, l'extrait présente, de manière appuyée, une hybridité générique qui d'une part rappelle celle d'*A Talented Man*, et d'autre part dénote la volonté d'Ellis de plaire à tout prix à ses lecteurs, en ayant recours à ce qu'on serait tentée de qualité de *ficelles*.

Imitant le dispositif de l'original, le premier chapitre repose ainsi sur série de textes enchâssés qui mettent l'accent sur les conditions et le processus de leur écriture à la fois en tant qu'ils sont pertinents sur le plan intradiégétique, et en tant qu'ils constituent une *mimesis* de l'activité de *copia*, de démultiplication textuelle[59], à laquelle se livre Ellis : « Semblant attendre mon retour du Wiltshire (de mes trois sœurs, Maud s'est fait le lit le plus misérable dans la plus misérable des villes, et pourtant continue de s'y coucher, apparemment volontairement… Mais non – pas de digressions !) me parvint chez moi un colis, contenant un carnet écrit de la main de mon fils. Il était enveloppé dans un seul feuillet – une lettre[g]. » Surtout, le texte s'affiche comme tenant à la fois du roman fantastique et d'aventures victorien (« Il n'y pas deux heures que je me trouvais dans un péril mortel – mais non ! avant que vous ne vous alarmiez, j'ai été sauvé au tout dernier moment ; pourtant les événements des dernières vingt-quatre heures furent si terrifiants que j'en tremble encore, et que mes sens émergent à peine de la noire nuée qui m'enveloppa alors[h]. ») et un roman à énigme en chambre close (« Je vous supplie de me croire : il disparut de sa cabine, qui ne présentait ni hublot ni aucune issue d'aucune sorte, alors qu'elle était verrouillée de l'intérieur[i] ! »), le tout dans un chapitre goethéen, puisque le journal du fils

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*, p. 142-143.
[c] *Ibid.*, p. 144.
[d] *Ibid.*, p. 143.
[e] *Ibid.*, p. 142.
[f] *Ibid.*, p. 144.
[g] "*Waiting for me on my arrival home from Wiltshire (of my three sisters Maud has made herself the most miserable bed in a miserable town, yet lie in it she does, seemingly willingly… But, no – no digressions!), there reached me a packet, containing a Note-book written in my son's hand. It was wrapped in a single sheet – a letter.*" *Ibid.*, p. 144.
[h] "*But two hours ago I was in mortal danger – and no! Before you cry out, I have been saved in the very nick of time, but the events of the day and night were so fearful that I am shaking still, my senses barely lifting from the black cloud that overcame me.*" *Ibid.*, p. 144-145.
[i] "*Please believe this for the truth it is: he disappeared from his cabin, which had no porthole or other means of egress, while it was locked from the inside!*" *Ibid.*, p. 145. Le soulignement est d'origine et insiste sur le cliché recyclé par Ellis ; le recours au genre policier fait écho à l'hybridité générique d'*A Talented Man* lui-même, qui

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

s'intitule « Walpurgis Nacht ». À nouveau, l'intérêt de cette hybridité générique et du montage textuel et polyphonique tient dans le fait que, tout en reproduisant les procédés mêmes de Stoker, ils en permettent la réécriture selon une esthétique qui semble se rapprocher fortement des « métafictions historiographiques » postmodernes analysées par L. Hutcheon :

> Tout comme Stoker avant lui, Ellis avait créé un collage à partir d'une série de documents supposément authentiques. Rien n'était autorisé à être complet, à former une totalité : chaque pièce n'était rien de plus qu'un extrait ou qu'un aperçu alléchant – et parfois délibérément déroutant – d'un autre fragment de l'histoire. […] Ellis insérait des informations qui prétendaient être des vérités officielles bien qu'elles trouvent leur origine dans des sources inconnues ou douteuses. […] Une histoire vécue et racontée par tant de personnages devenait progressivement étrangère à elle-même, tout en étant curieusement plus crédible qu'un récit raconté par une seule personne[a].

The Un-Dead Count combine donc tous les plaisirs transtextuels possibles (inter et intra-textualité par le jeu de la réécriture de *Dracula* et du miroir avec le récit-cadre, architextualité par le jeu de l'hybridité générique, métaxtualité dans le double commentaire offert sur l'œuvre de Stoker d'une part et sur la fabrication du faux de l'autre, paratextualité dans la polyphonie crée par l'exergue, le récit-cadre et son récit enchâssé). Le lecteur est ainsi libre, à tout instant, de pratiquer une lecture anachronique à la Borges (imaginons que *The Un-Dead Count* ait été écrit par Stoker), une lecture fidèle à la *Weltanschauung* du faussaire (imaginons que *The Un-Dead Count* ait été écrit par un médiocre écrivain moderniste féru de Dashiell Hammett), ou une lecture anachronique fidèle aux intentions de l'autrice implicite (imaginons que *The Un-Dead Count* ait été écrit par Henrietta McKervey, écrivaine contemporaine qui ne peut ignorer les grandes lignes de l'esthétique postmoderne), en fonction de l'usage (suite, forgerie, pastiche, charge) qu'il veut faire du texte, la plasticité du faux permettant non seulement la superposition de toutes ces lectures, mais encore leur interchangeablité, dans un contrat de lecture cristallin.

Les pactes de lectures noués dans les textes qui citent expressément le faux comme tel ne sont donc pas *indécidables* en tant que l'attribution de celui-ci serait au fond douteuse (est-ce Stoker ou Ellis qui écrit[60] ? le texte est-il de l'auteur affiché ou de Marana ?). En ce sens, ils se différencient du cas John Shade / Nabokov, qui laisse possiblement supposer que le premier n'est que l'ombre de l'autre, comme le suggère la juxtaposition de leurs deux noms dans

---

tient du roman de faussaire comme du thriller voir de la parodie de *polar* ou de roman noir (voir p. 153-169 ou p. 184-194, et p. 283) et inclut, donc, un faux roman fantastique dans ses pages.

[a] "*Just as Stoker had, Ellis collaged a series of supposedly authentic documents. Nothing was allowed to be complete, an entirety: each piece was no more than an excerpt or a tantalizing – and occasionally deliberately confusing – glimpse at another fractured piece of the story. […] Ellis introduced information that claimed to be official truth despise having its origins in unknown or dubious sources. […] A story witnessed and told by so many characters became estranged from itself, yet curiously more believable than a tale told by one.*" *Ibid.*, p. 149.

l'édition de Gingko Press, et qui explique que la difficulté à interpréter le sens et la fonction du poème fictif comme pastiche, charge ou forgerie puisse, aux yeux de certains commentateurs, tenir avant tout à un problème d'*évaluation des qualités esthétiques* de celui-ci[61]. C'est bien l'absence de connaissance du degré de prise en charge par l'auteur réel (« Pale Fire » le poème est-il un texte *de* Nabokov *et par* Nabokov ?) du texte de l'auteur fictif qui engendre l'hésitation et le trouble. À l'inverse, le pacte de lecture qui cadre l'interprétation de *The Un-Dead Count* ou des récits interpolés de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* repose sur la connaissance par le lecteur de la nature du texte comme faux, et l'hésitation se déplace de la question de la *valeur intrinsèque du texte comme morceau autonome* (qui ne fait pas sens dans l'économie du roman, puisque la compréhension même du texte dépend de sa filiation illégitime) à celle *des usages qu'il est pertinent d'en faire* : le décoder, alternativement ou simultanément, comme une charge, un pastiche ou une forgerie, dans un rapport polémique, ludique ou élogieux à son hypotexte ; l'interpréter comme miroir de son auteur illégitime à travers le reflet spectral de l'auteur original, père idéalisé et absence complaisante, ou l'absence douloureuse de la Lectrice (idéale) ; l'élever au rang de réflexion sur la manière dont la situation d'un texte dans le champ littéraire et les rapports qu'il entretient avec d'autres textes, dans tout l'éventail des possibles transtextuels, conditionne le plaisir du lecteur[62].

Si l'indétermination du pacte est délibérée, c'est parce que la compossibilité permanente de ces usages est la condition d'une revalorisation du faux qui est aussi un éloge de la fiction : seul le *faux texte* peut offrir au lecteur l'ensemble de ces options, donc l'ensemble de ces plaisirs, se prêter à une lecture à ce point plurielle et plastique. Le faux ainsi compris devient laboratoire d'une « mauvaise lecture » au sens de M. Decout[a], non pas en tant qu'on lirait *contre* l'auteur, mais justement *avec et contre* le faussaire, en s'appropriant son appropriation. Ceci parce que, là où l'auteur légitime *hanterait* son propre texte en forçant éthiquement le lecteur, par l'effet de sa présence, même fantomatique, à poser des limites à son interprétation[63], le faussaire, auteur par définition illégitime, offre prise à toutes les dérives de la lecture (c'est un Hermès, dieu des voleurs et de l'herméneutique). L'interprétation de sa création ne trouve plus de limites à l'intérieur d'elle-même, mais en fonction des liens heuristiques qu'elle entretient avec son récit-cadre. La lecture du faux ménage des espaces de liberté herméneutique tout en garantissant la pertinence des lectures ou contre-lectures ainsi autorisées, puisqu'elles sont programmées par le texte et le cadrage pragmatique dont il fait l'objet. Citer des faux fictifs crédibles, ainsi, c'est aussi donner à relire des textes, proposer des lectures contrefactuelles,

[a] Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2021.

libérer méta-diégétiquement la lecture pour mieux s'assurer la connivence, donc la coopération, du lecteur, dans le déchiffrement du récit-cadre.

b. Citations authentiques, citations parodiques : la pratique complexe de la *copia*, de l'intertextualité ludique au commentaire romanesque

Dans d'autres cas, en revanche, le faux texte est clairement programmé pour faire l'objet d'une lecture ludique ou satirique. C'est le cas, on l'a vu, de la fausse lettre (fausse sur le plan intra comme extra-diégétique) de Chatterton recréée par P. Ackroyd, qui, significativement, mêle apocryphes et citations authentiques de son poète faussaire dans la réflexion qu'il entreprend sur les conditions de l'authenticité de la création et de la légitimité de l'auteur[64]. Reproduisant l'effet-cristal des incarnations liminaires et superposées du poète et de ses doubles, la polyphonie énonciative de son roman redonne à entendre la *voix* oubliée du poète Chatterton en même temps qu'elle la rend plurielle et insituable : c'est en se textualisant que le poète se perpétue. Si Chatterton-poète nous est connu avant tout par la voix apocryphe de Rowley et ses contemporains, Chatterton-faussaire ne nous est donné à entendre que dans le ballet des personnages en mal d'incarnation[65] (auteurs ratés ou plagiaires, peintres romantiques mélancoliques…) qui le poursuivent ou le vampirisent. Et, de même que selon Ackroyd, Chatterton a su créer un « mélange d'écritures historiques comme forme de compréhension ludique du passé[a] », de même il reproduit le geste de son protagoniste pour le ressusciter sous forme de « *daemon* ».

À la question « Comment saisit-on le passé ? » qui hante Geoffrey Braitwaite, Ackroyd répond donc : en réitérant le jeu vertigineux des connaissances lacunaires et des interpolations apocryphes, et en faisant de l'intertextualité non pas tant un défi ludique adressé au lecteur (pourra-t-il déterminer l'authentique et l'inventé ?) qu'une gageure éthique, puisqu'il le rend responsable de la constitution et de la préservation de l'image, instable et spectrale, du poète, qu'il lui transmet. Dans sa préface au volume collectif dirigé par N. Groom, Ackroyd avance que Chatterton a renouvelé la littérature médiévale, et même, en un sens, l'a créée[b] ; il prête la même action à son personnage dans sa fausse lettre : « J'ai reproduit le Passé & l'ai empli de tant de détails qu'on eût dit qu'il se trouvait devant moi pour se prêter à mon observation ; ainsi la Langue des temps jadis réveilla la Réalité elle-même car, quoique je susse que moi seul

[a] Peter Ackroyd, « Preface » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 2.
[b] *Ibid.*

j'avais composé ces Histoires, je sçavais également qu'elles étaient vrayes[a]. » Le pastiche ici n'a donc pas uniquement une fonction ludique : il est partie prenante d'une réflexion postmoderne sur l'historiographie dans laquelle non seulement l'exhibition de la fiction par le collage des apocryphes et des sources authentiques, mais encore l'indécidabilité même, à moins de recherches érudites, du caractère authentique ou non des citations, impli-citations ou allusions plus ou moins aisément détectables, fonctionne comme une refondation à prétention heuristique de notre rapport au passé. L'exposition des faux comme tels (les plagiats d'Harriet Scrope, la fausse lettre, les faux tableaux, les faux de Chatterton, etc.) sert donc comme signal d'une inauthenticité foncière de tout matériau historique (le passé est un tissu de faux comme de documents authentiques) et de la nécessité de faire dialoguer ces faux non pas selon un partage ontologique ferme entre fait et fiction, authentique et inauthentique, mais selon le kaléidoscope de leurs usages successifs dans des contextes variés. En ce sens, Chatterton ou Ackroyd ne sont pas Ellis : ils ne s'appuient pas sur l'idée d'une culture universellement fondée sur la chaîne des falsifications comme perversion de la théorie de l'imitation pour prôner le relativisme absolu de tout discours sur l'art et l'impertinence de toute conception individualiste de la création[66] ; mais ils mettent en scène les procédés constitutifs de ce que nous percevons comme la « réalité » : la somme mouvante des « histoires » que nous tenons pour « vraies ». Le défi posé au lecteur tient alors non pas à un dévoilement aléthique de la frontière entre fiction et non-fiction dans le roman, au *démontage* du tissu des pastiches, citations et allusions qui le constituent, mais à la reconnaissance de la productivité de la mise en série des intertextes (poétiques, fictionnels, historiques, etc.) qui construisent le texte pour tenter, sinon de *saisir* (puisque c'est un fantôme qui nous échappe) Chatterton, au moins de le faire (in)apparaître.

Citer les vrais faux de Chatterton sur le même plan que sa fausse lettre fictive, ou mêler citations de Flaubert, citations cachées de Barnes, erreurs universitaires et apocryphes fictifs dans *Flaubert's Parrot*, c'est *in fine* postuler une commune dimension ludique à l'œuvre de l'auteur qu'on émule en la réinventant, et aux enquêtes fictives et faussés par lesquelles on traque son reflet traître : s'en dégage, comme chez Perec, le plaisir textuel des fictions matricielles et du débordement stylistique. Le faux est envisagé sur le mode de la *copia*, en tant qu'il donne *davantage* à lire et invite à poursuivre la dérive de l'écriture : on retrouve bien là une poétique de « l'invention au-delà de l'énumération, [du] jaillissement au-delà de la citation, [de] la liberté au-delà de la mémoire ». À cet égard, le faux de Vella, qui ne joue pas,

[a] "*I reproduc'd the Past and filled it with such Details that it was as if I were observing it in front of me: so the Language of ancient Dayes awoke the Reality itself for, tho' I knew that it was I who composed these Histories, I knew also that they were true ones* ." Peter Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit*., p. 85.

contrairement aux narrateurs des récits anglophones précédemment cités, avec le fantôme plus ou moins encombrant d'un auteur plus ou moins vénérable, mais avec celui du faussaire auteur des *Conseils de Sicile* et *d'Égypte*, pourrait s'avérer décevant : cité une seule fois dans le roman, le texte du premier, collection de faux documents d'archive, paraît présenter un aspect moins immédiatement ludique que les citations truquées ou non des deux autres :

> Ô seigneur très grand, le serviteur de votre grandeur, la face contre terre, vous baise les mains et vous fait dire que l'émir d'Agrigente m'a mandé l'ordre de compter la population de Rahal-Almut puis d'écrire à sa grandeur une lettre à faire porter à Palerme. J'ai compté chaque tête & j'ai trouvé qu'il y avait quatre cent quarante-six hommes, six cent cinquante-cinq femmes, quatre cent quatre-vingts deux garçons et cinq cent deux filles. Tous ces enfants, tant les musulmans que les chrétiens, n'ont pas quatorze ans passés. Ainsi, face contre terre, je vous baise les mains et je signe : le gouverneur de Rahal-Almut Aabd Aluhar serviteur par la grâce de Dieu de l'émir Elihir de Sicile[a]…

C'est que Sciascia n'est pas l'auteur de ce texte, mais bien le Vella historique qu'il cite et à qui il donne, implicitement, la parole[67] ; et que le plaisir du texte ne tient pas dans l'invention fictive d'un extrait à attribuer au faussaire protagoniste, qui en justifierait la double lecture au premier et au second degré, mais dans la citation même du faux et son déplacement dans des contextes discursif variés :

> Sciascia le révèle dans sa préface à la réédition du volume de Nicolò Tinebra Martorana, lequel, dans son histoire de Racalmuto « ne résiste pas au plaisir de mentionner un faux document, en sachant pertinemment qu'il est faux : il s'agit de la lettre du gouverneur arabe de Racalmuto (Rahal-Almut) à l'émir de Palerme, fabriquée, comme tout le manuscrit dont elle est issue, par le célèbre Giuseppe Vella, personnage dont j'ai raconté l'ascension et la chute dans *Il Consiglio d'Egitto*. Et je veux avouer, ajoute Sciascia, que moi non plus je ne me suis pas privé du plaisir de mentionner ce document, en en connaissant pourtant la fausseté, et précisément dans les *Parocchie di Regalpetra*[b]. »

Le faux de Vella, dans le roman de Sciascia, est paradoxalement une archive authentique, en tant qu'elle est *véritablement* la création de l'abbé ; celle-ci, cependant, a été présentée comme un document fiable dans des essais et ouvrages historiques où elle retrouvait sa fonction première de falsification. C'est bien la plasticité du texte en fonction de son contexte

---

[a]"*O mio padrone grande assai, il servo della sua grandezza con la faccia per terra le bacia le mani e le dice che l'emir di Giurgenta mi ha ordinato che avessi numerare la popolazione di Rahal-Almut e dopo dovessi scrivere alla sua grandezza una lettera e mandarla a Palirmo. Ho numerato tutti ed ho trovato esservi quattrocentoquarantasei uomini, seicentocinquantacinque donne, quattrocentonovantadue figliuoli e cinquecentodue figliuole. Tutti questi fanciulli sia musulmani che cristiani sono sotto i quindici anni. Onde con la faccia per terra le bacio le mani e mi sottoscrivo così: il governatore di Rahal-Almut Aabd Aluhar per bontà di Dio servo dell'emir Elihir di Sicilia..."* Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit*., p. 62-63.

[b] Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Milano, La Nave di Teseo, 2019, p. 230. Pour le passage mentionné par Sciascia, voir Leonardo Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra ; Morte dell'Inquisitore*, Roma, Bari, Laterza, 1985, p. 18.

et du cadrage pragmatique dont il fait l'objet (vraie archive d'un faussaire, fausse archive historique dans des discours qui se veulent pourtant véridictifs et dont les auteurs se rapprochent alors de la malhonnêteté de leur modèle), sa capacité à voyager de la fiction à l'historiographie dans une relation presque insituable avec son auteur (on est tenté d'attribuer le texte au Vella protagoniste fictif et non au Vella historique quand on lit le roman ; au fictif Aabd Aluhar et non au Vella réel quand on lit les *Parrochie* (1956) ou *Racalmuto. Memorie e tradizioni* de Nicolò Tinebra Martorana), qui réjouissent Sciascia. Comme pour Chatterton, la citation même de l'œuvre du faussaire, y compris dans la plus grande exactitude, semble génératrice en soi d'un brouillage des faits et de la fiction qui confère une dimension ludique à l'historiographie et inquisitrice au roman : d'un côté, tisser l'histoire d'un lieu de l'ensemble de ses mises en récit, fussent-elles frauduleuses, pour en souligner le pouvoir évocateur et heuristique ; de l'autre, être tenté de traquer l'origine des textes, dans le vertige de leur circulation et de leurs emprunts. Ce n'est donc pas un hasard si c'est le seul extrait de la prose de Vella qui nous est donné à lire : c'est parce que c'est un faux doublement falsifié, par son auteur d'origine puis par les historiens qui font mine de le lire au premier degré, parce qu'il permet aussi à Sciascia de se dénoncer lui-même comme faussaire face à son protagoniste, que l'écrivain sicilien nous le donne à lire. On entrevoit ainsi une autre version du pouvoir du faux sous l'angle de la *copia* : non plus démultiplication des récits et des voix[68], mais métamorphose du texte par sa réitération même.

Si Sciascia ne multiplie pas les citations de Vella, cependant, c'est parce qu'il tend à substituer à la citation directe du faux le plaisir du commentaire portant sur sa fabrication et ses effets. Ce qui intéresse Sciascia, davantage que le texte existant, ce sont les procédés d'écriture mêmes de Vella, qu'il relit comme une combinatoire postmoderne et mélancolique qui n'est pas sans rappeler l'activité du Marco Polo de Calvino :

> Dans son esprit se déroulait le jeu des dés, des dates, des noms : ils roulaient dans l'hégire, dans l'ère chrétienne, dans le temps obscur et immuable de la poussière humaine de la Kalsa ; ils s'assemblaient pour composer un nombre, un destin ; de nouveau ils s'agitaient pour lui marteler dans le crâne l'aveugle passé. Fazello, Inveges, Caruso, la *Chronique de Cambridge* : les éléments de son jeu, les données de son hasard. « Il me faut seulement de la méthode », se disait-il, « seulement de l'attention » : et cependant il ne pouvait empêcher ses sentiments d'être sollicités, l'aile mystérieuse de la compassion d'effleurer la froide imposture, l'humaine mélancolie de s'élever de cette poussière[a].

[a] "*Nella sua mente era il giuoco dei dadi, delle date, dei nomi: rotolavano nell'egira, nell'era cristiana, nell'oscuro, immutabile tempo del pulviscolo umano della Kalsa; si accozzavano a comporre una cifra, un destino; di nuovo si agitavano martellanti dentro il cieco passato. Il Fazello, l'Inveges, il Caruso, la cronica di Cambridge: gli elementi del suo giuoco, i dadi del suo azzardo. 'Mi ci vuole soltanto del metodo' si diceva 'soltanto dell'attenzione': e tuttavia non poteva impedirsi che il sentimento ne fosse sollecitato, che la misteriosa ala della pietà sfiorasse la fredda impostura, che l'umana malinconia si levasse da quella polvere.*" Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit*., p. 23.

Le faux est construit selon le principe de l'*aléa*[69], le hasard maîtrisé par une méthode ludique, la combinatoire dont, comme dans la numérologie des rêves pratiquée par l'abbé, doivent sortir des chiffres à interpréter. Le faux confond les temps, les lieux, les textes pour accorder entre eux le présent et le passé à l'aide d'un code dont le déchiffrement ne débouche sur rien d'autre que le caprice de Vella ironiquement élevé au rang de destin. Mais Vella semble faire l'expérience du Khan : toute froide combinatoire agencée *a priori* et d'un point de vue surplombant semble devoir céder la place à une forme de mélancolie par quoi la « froide imposture » deviendra, à la fin du roman, posture existentielle pirandellienne, qui réconciliera la réflexion sur le destin à s'inventer, à se jouer pour soi, et la nécessité de prêter foi à la fiction pour donner sens au passé – comme la mélancolie finale sur laquelle s'achève le texte trahit à la fois le pessimisme de Sciascia et son sentiment de la nécessité qu'il y a à retracer ce moment même où l'histoire sicilienne aurait pu échapper au fatalisme de ses acteurs.

Pirandellien, l'abbé l'est aussi parce que son imposture, au fond, ne fait que refléter le jeu auxquels se sont adonnés les nobles siciliens dans leur propre réécriture de l'histoire. Si Vella fabrique un second manuscrit, c'est par opportunisme, parce qu'il comprend que le vice-roi Caracciolo a l'intention de contester juridiquement les antiques privilèges des barons de Sicile ; mais c'est également parce qu'il perçoit leur domination dans un jeu semblable au sien, et qu'il peut gagner :

> Caracciolo tentait de réduire en cendres toute la doctrine juridique féodale, tout ce complexe doctrinal que la culture sicilienne avait, des siècles durant, ingénieusement, avec artifice, élaboré pour les barons, pour défendre leurs privilèges : une juxtaposition d'éléments historiques savamment isolés, définis, interprétés ; dont il était sorti un corpus juridique jusqu'alors inattaquable. Désormais, pour le vice-roi réformateur et le dirigeant avide, cet immense corpus juridique se révélait comme une imposture : et don Giuseppe, qui s'y entendait en imposture, commençait à en comprendre les rouages. Du reste il n'en fallait pas beaucoup pour retourner la situation, pour glisser en sous-main les cartes d'une imposture symétrique au vice-roi, à la Couronne[a] […]. »

Combinatoire contre combinatoire, l'imposture de Vella n'est qu'une manière d'abattre les mêmes cartes que celle des nobles : on retrouve les mêmes métaphores qui irriguent la description de l'historiographie et de l'élaboration de l'imposture. À la différence que Vella ne

[a] "*Il Caracciolo stava tentando di incenerire tutta la dottrina giuridica feudale, tutto quel complesso di dottrine che la cultura siciliana aveva in più secoli, ingegnosamente, con artificio, elaborato per i baroni, a difesa dei loro privilegi: una giustapposizione di elementi storici sapientemente isolati, definiti, interpretati; e ne era venuto fuori un corpo giuridico fino a quel momento inattaccabile. Ora al viceré riformatore e al regnante avido quel massiccio corpo giuridico veniva rivelandosi come un'impostura: e don Giuseppe, che di impostura si intendeva, cominciava a capirne l'ingranaggio. E non ci voleva poi molto a rovesciarne i termini, a passare sottobanco le carte di una opposta impostura al viceré, alla Corona […]." Ibid*., p. 43.

se contente pas, encore une fois, de l'échange et de la circulation à vide des emblèmes, source de mélancolie pour lui comme elle l'était pour le Khan : il y mêle aussi le un goût pour la « fantaisie[a] » qui régit ses choix thématiques et stylistiques et explique qu'on ne puisse pas réduire le récit de Sciascia à un relativisme historique désespéré, où toutes les impostures se vaudraient[70]. S'il y a bien un fatalisme partagé entre les auteurs et les personnages, l'imposture « froide » de Vella se réchauffe progressivement au jeu poétique de l'invention fictionnelle[71], qui permet de préparer, sinon la rédemption, du moins la métamorphose plus ou moins achevée du faussaire en écrivain[72].

La méthode de l'abbé tient ainsi à la fois du *jeu* et de l'*alchimie*, d'une position constructiviste par quoi le passé n'est que le résultat d'un agencement de données qu'on réélabore à sa guise, et d'une foi magique dans la capacité à le faire apparaître par l'invention fictive, métaphores qui symbolisent, comme chez Ellis, le processus même d'écriture du roman historique. La chambre de Vella devient ainsi « antre d'alchimie » où se trouvent « tous les matériaux et les instruments de l'imposture[b] » : « Pour commencer, il avait délié le codex folio par folio. Il avait soigneusement mélangé ce tas de feuillets, exactement comme un tas de cartes à jouer : car ce à quoi il jouait, c'était justement à un jeu, de grande habilité et de grand hasard[c] […] ». À la combinatoire des archives et des documents textuels s'ajoute celle des langues et des alphabets : « il ne faisait dans les faits que transformer un texte arabe en un texte maltais transcrit en caractères arabes, une vie de Mahomet en arabe en une histoire de la Sicile en maltais[d] ». C'est alors que le *sentiment* entre dans la combinatoire : car l'alphabet se fait calligraphie pour le pur plaisir de l'œuvre, le jeu des feuillets invention fantaisiste, la réécriture de l'histoire fiction multimédiale qui engendre ses propres archives. Comme Chatterton, Vella ne se contente pas de falsifier des documents isolés : il crée un univers fictionnel complet et cohérent qui se nourrit de chaque erreur, de chaque invention et de chaque interlocution. Le faux échappe à la pure textualité pour s'incarner dans une série d'objets (manuscrits, médailles) qui l'accréditent en le faisant foisonner : d'où le choix par Sciascia de ne le citer que brièvement pour mieux retracer l'histoire de sa confection, le roman du faux plutôt que sa lettre – et le texte, pour retracer le romanesque de l'aventure de l'écriture, de se faire discrètement lyrique,

[a] *Ibid.*, p. 43-44.
[b] "*antro di alchimia*", "*tutte le materie e gli strumenti dell'impostura.*" *Ibid.*, p. 30.
[c] "*Per cominciare, aveva dislegato il codice foglio per foglio. Il mazzo dei fogli lo aveva accuratamente frammischiato, proprio come un mazzo di carte da giuoco: ché era per l'appunto un giuoco, il suo, di grande abilità, di grande azzardo […].*" *Ibid.*
[d] "*non faceva in effetti che trasformare un testo arabo in un testo maltese trascritto in caratteri arabi, una vita di Maometto in arabo in una storia di Sicilia in maltese.*" *Ibid.*, p. 31.

multipliant les allitérations et les assonances, jouant du pouvoir évocateur du lexique de l'alchimie du verbe et de la fabrique du manuscrit :

> Don Giuseppe enrichissait donc le manuscrit d'hampes légères et vibratiles comme des pattes de mouches, de pointillés, de crochets et de cédilles : les distribuant avec soin, d'une main ferme. Puis sur chaque page, enduite de colle incolore, voilà que d'une spatule virtuose il dépliait l'aérienne feuille d'or, lui donnant une patine uniforme afin qu'on ne puisse plus distinguer l'encre nouvelle de l'ancienne. Et après ce travail linguistique et de délicate dextérité, il entreprenait d'en entamer un autre dans lequel l'étude et la fantaisie mobilisaient toutes ses forces jusqu'aux dernières : la création *ab nihilo* ou presque de l'histoire des musulmans de Sicile tout entière.
> Volontiers il eût passé outre le peu que, de cette histoire, les autres avaient déjà mis au jour, ou inventé, « très probablement inventé », pensait-il […]. [Il fallait] éviter, comme du reste cela lui était arrivé dans les premiers temps de son aventure, d'attribuer à un personnage des actions qui au contraire appartenaient à un autre, à Ibrahim ben Aalbi l'ordre d'envahir la Sicile qui en réalité avait été donné par Ziadattallah : méprise qui fut source pour Monseigneur Airoldi d'une grande perplexité, dissipée cependant par la prompte découverte d'une médaille, confortant l'exactitude du manuscrit et la compétence du traducteur. Laquelle médaille, que Monseigneur reçut comme présent de l'ambassadeur marocain reconnaissant, avait cependant coûté à Don Giuseppe, comme première œuvre, d'infinies peines à fabriquer chez lui[a].

Tels les faussaires de Guevara, Vella s'empare d'« une matière perfide et fuyante » pour s'en faire le « restaurateur », devant « libre comme l'oiseau dans le ciel[b] » : la métamorphose alchimique des vestiges du passé devient libre création émancipatrice, comme les arides fausses archives de Vella sont réinventées par Sciascia d'une part en roman historique complet et chatoyant, en captivante histoire perdue d'une Sicile mauresque[73] qui tient plus du roman d'aventures que de l'historiographie sérieuse, et d'autre part en inattendu *Künstlerroman*. S'inventant artiste, Vella fait paraître, dans la matérialité des manuscrits et des médailles, un passé qui n'a jamais existé et qui en sera d'autant plus séduisant et menaçant pour son public[74], et d'autant plus efficace à transformer le présent[75] : d'où la substitution, à la citation du faux, de l'*exphrasis* du manuscrit et du commentaire de son écriture.

---

[a] "*Don Giuseppe arricchiva dunque il codice di aste leggere e vibratili come zampe di mosca, di puntini, uncini e cediglie: distribuendoli con attenzione, con mano ferma. E poi su ogni pagina, passata di colla incolore, ecco che con abilissima spatola distendeva l'aereo foglio d'oro, a darle patina uniforme per cui non si potesse più distinguere l'inchiostro nuovo dall'antico. E dopo questo lavoro linguistico e di delicata manualità, imprendeva a svolgerne un altro in cui studio e fantasia lo impegnavano fino allo stremo: la creazione dal nulla o quasi dell'intera storia dei musulmani di Sicilia. Volentieri avrebbe fatto a meno di quel poco che altri, di questa storia, aveva già messo in luce o inventato, 'molto probabilmente inventato', pensava […]. [Bisognava] evitare, come purtroppo gli era accaduto nei primi tempi dell'avventura, di attribuire a un personaggio azioni che erano state invece d'un altro, a Ibrahim ben Aalbi l'ordine di invasione della Sicilia che invece era stato dato da Ziadattallah, equivoco che diede a monsignore grave perplessità, dissipata però dal pronto arrivo di una medaglia, a suffragare l'esattezza del codice e la competenza del traduttore. La quale medaglia monsignore ebbe come dono del memore ambasciatore marocchino, ma a don Giuseppe era costata, come opera prima, immane fatica a farla in casa.*" *Ibid.*, p. 31-32.

[b] "*una materia infida e sfuggente*", "*restauratore*", "*libero come uccello nell'aria*". *Ibid.*, p. 32.

En regard des faux de Vella, Sciascia cite une autre archive, authentique mais fallacieuse : le journal du marquis de Villabianca, parfois seule voie d'accès à une période historique pour laquelle manquent les archives, notamment parce que le vice-roi a donné l'ordre de brûler celles de l'Inquisition[76]. Sciascia cependant ne cite pas tant, texte contre texte, l'archive authentique mais biaisée et le faux subversif, comme Ackroyd ou Barnes, pour reconstituer un passé évanescent au nom de la productivité de la polyphonie ; il préfère mettre en scène le processus d'écriture même par lequel les archives sont produites. Vella et Villabianca offrent tous les deux des textes heuristiques sur l'histoire de la Sicile ; ce qui les distingue radicalement ne se joue pas sur le plan de l'authenticité des textes, mais sur celui, d'une part, de leur idéologique respective, et surtout, d'autre part, de leur projet épistémique. Villabianca chronique un présent d'autant plus futile et quotidien que l'histoire de son île lui semble devoir être immuable, dans la perpétuation éternelle des mêmes structures de pouvoir et de privilège qui en fondent l'ordre et l'identité. Rapporter des racontars idiots au jour le jour, c'est de toute façon participer à la représentation d'une Sicile essentialisée et immuable[77] ; le présent de la rumeur est un présent gnomique. À l'inverse, Vella rêve une Sicile idéale et exotique par laquelle il déconstruit les rouages de la domination nobiliaire. Reconstruire *ad hoc* le passé, c'est critiquer le présent comme une imposture. Aucun de ces deux textes n'est fiable quant à l'histoire de la Sicile elle-même ; en revanche, leur dialogue historicise les enjeux politiques de l'historiographie de l'île. C'est pourquoi, malgré la mélancolie finale, on ne peut soupçonner Sciascia de relativisme : le texte du faussaire et celui du marquis ne se valent pas. Si on peut citer Vella dans *Le parrochie di Regalpetra*, c'est peut-être aussi parce que sa contribution à l'histoire sicilienne est celle d'un récit certes contrefactuel, mais émancipateur, qu'il faut continuer à faire circuler pour en raviver l'efficace[78].

c. Exorciser le faux : le cas particulier des *Protocoles des Sages de Sion*

Étant donnée la nocivité du texte, rappelée encore dans les « Inutiles précisions érudites » qui viennent clore le roman, on aurait pu s'attendre, en revanche, à ce que Eco ne cite pas le texte des *Protocoles*, mais lui substitue également, pour éviter de participer en aucune mesure à sa diffusion, le récit de sa rédaction. Ce n'est pas ce qu'il choisit : non seulement il en cite de larges extraits (condensés) dans le chapitre « La soluzione finale », mais encore il cite l'ensemble des avant-textes qui, selon lui, ont contribué à leur élaboration : non seulement le *Joseph Balsamo* et le *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, textes non

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

antisémites mais qui fournissent le décor et la forme du complot fictif, mais également leurs versions plagiées dirigées contre les Juifs, ainsi que nombre des sources antisémites des services secrets russes : le roman *Biarritz* d'Herman Goedsche, dont des passages sont rapportés dans le texte, mais attribués à Simonini que Goedsche aurait plagié[a], ou *Le Livre du Kahal* de Jacob Braffman[b], par exemple. C'est justement cette narrativisation de leur composition, la traque, à travers le personnage de Simonini, des origines littéraires et des métamorphoses du texte, réifié progressivement en une suite clichés de plus en plus ridicules et invraisemblables[c], que Eco juge à même de démystifier le pouvoir du texte, plus efficacement qu'un simple système d'allusions. Le texte des protocoles est présenté comme la lecture par Simonini à Golovinskij, personnage qu'on soupçonne d'en être l'auteur réel, de son brouillon : leur dialogue devient alors pour Eco le moyen de faire relever par le rédacteur historique les incohérences et les invraisemblances du texte : « Ne vous semble-t-il pas que nombre des idées exprimées dans ces documents se contredisent entre elles[d] ? » De même, le commentaire final de Golovinskij, « Pas mal pour un roman-feuilleton[e] », vient rappeler à la fois les origines et la pauvreté littéraire du texte, sciemment conçu pour appeler à une lecture au premier degré, sans recul analytique, fonctionnant selon le principe de la fascination pure, du fantasme performatif par quoi le délire antisémite du texte deviendrait vérité révélée pour ses lecteurs, accréditant d'avance l'usage de la violence : « C'est écrit dans leurs Protocoles, la fin justifie les moyens[f]. » Ainsi, selon le mouvement irrépressible d'un texte fait pour suspendre toute crédulité, toute lecture non critique, Simonini se voit dépossédé de son texte au moment même où sa collaboration avec Golovinskij en assure le succès[g], en devenant un lecteur comme un autre, soumis comme un autre à sa force pernicieuse.

D'où sans doute la décision de Eco de citer longuement la lettre des Protocoles : on peut supposer qu'il s'agit d'en forcer la *relecture*. De fait, le titre du chapitre où il est cité programme un horizon de sens qui interdit au lecteur de lire ce texte autrement que comme un outil par anticipation du génocide ; en reproduisant le texte dans un contexte narratif et énonciatif qui le démonte et le réinterprète sous l'angle, anachronique mais essentiel, de la Shoah, Eco entend

---

[a] Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, p. 236-237.
[b] *Ibid.*, p. 233-234.
[c] « [D]ésormais ma vieille scène du cimetière de Prague était devenue un lieu commun presque romanesque. » ; "*ormai la mia vecchia scena del cimitero di Praga era diventata un luogo comune quasi romanzesco*." *Ibid.*, p. 321.
[d] "*Non vi pare che molte delle idee espresse da questi documenti si contraddicano tra loro?*" *Ibid.*, p. 496.
[e] "*Non male per un romanzo d'appendice." Ibid.*, p. 498. La connotation est péjorative.
[f] "*È scritto nei loro Protocolli, il fine giustifica i mezzi." Ibid.*, p. 500.
[g] « Le Cimetière de Prague m'échappait des mains, mais j'étais probablement en train de collaborer à son triomphe. » "*Il cimitero di Praga mi stava sfuggendo dalle mani, ma probabilmente stavo collaborando al suo trionfo*." *Ibid.*, p. 498-499.

le désamorcer. Découvrir les *Protocoles* dans le cadre du *Cimitero di Praga*, c'est devenir incapable de lire ce texte au premier degré : la lecture intertextuelle et critique à laquelle oblige le roman a pour effet paradoxal mais éthiquement impératif d'en fermer la lecture, d'en interdire l'interprétation autrement que dans le sens d'un antisémitisme atroce. Plus le texte est rendu à ses origines romanesques, plus on est contraint de le lire comme une perversion des outils de la narration fictionnelle au service d'un projet totalitaire. La fictionnalisation de sa rédaction enferme l'œuvre dans un cadre pragmatique extrêmement contraignant auquel – du moins faut-il l'espérer – elle ne pourra plus échapper.

2. Allusions : de l'art d'escamoter et de hanter les textes

Enfin, il est des cas où le faux, pourtant mentionné, décrit, commenté, raconté, n'est jamais cité directement, ne nous est pas donné à lire. On pourrait ainsi dire que *Veuves au maquillage* est un texte entièrement faux, le « journal » frauduleusement fabriqué d'un faussaire revendiqué, à lire avec la rigueur réclamée par son pacte d'imposture et l'œil constamment rivé sur l'immense bibliothèque qu'il convoque : un roman qui fait de l'écriture au second degré le principe même du romanesque de sa lecture. Il est cependant, dans le texte, une falsification concrètement présentée comme telle : le journal du « prince hâve », que le « commis aux écritures » fabrique de toutes pièces pour lui construire une image posthume en accord (du moins c'est ce à quoi il fait mine de s'engager) avec les vœux de sa famille. De ce journal, qui tient pourtant une place cruciale dans le récit, nous ne lirons rien, sinon un mot au vol : « Parfois à cours d'idée — les maladies étaient une façon noble de tirer à la ligne : il m'était facile (et ça m'amusait) de remplir le cadre réservé au vendredi d'un simple *estomac*, qui suggère des gastro-entérites ou une journée entière passée à renvoyer son repas aux égouts[a] ». À l'intérieur du journal du faussaire, lui-même palimpseste de *L'Anatomie de la mélancolie*, des *Œuvres* d'Ambroise Paré et de tant d'autres livres, miroite donc un roman entier, inaccessible, mais dont on peut se douter qu'il offre nombre de points communs avec les entrées que nous pouvons déchiffrer. Notamment parce que le narrateur multiplie à plaisir les effets d'échos entre son protagoniste réinventé et lui-même : le prince est un idiot mélancolique, fasciné par les « entailles » ou la « perforation » des corps, qu'il n'hésite pas à reproduire sur lui-même ou sur son épouse[b], s'invente des blessures prophétiques (« une plaie qu'il prétendait

[a] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 68..
[b] *Ibid.*, p. 61.

avoir au fond de la gorge, sous la luette[a] »), est « fasciné par [la] façon [de chamans du Pôle Nord] de mourir sur place pour mieux renaître ensuite[b] » et possède « des bibliothèques remplies d'élucubrations, d'ouvrages millénaristes ou de traités savants et voyeurs au sujet de l'hypospadias artificiel, des livres sur les djinns persans ou sur certains poètes de Chine » qui ne sont pas sans rappeler les « cantines » du narrateur, qui du reste confesse : « je connais bien sa bibliothèque : je m'y suis plongé plusieurs fois, je m'y suis perdu[c] ». Si bien qu'on est en droit de supposer que le journal du faussaire, « devenu maître et propriétaire des journées du prince hâve[d] », compagnon de sa veuve, fonctionne comme le pendant, synthétique (art de la découpe et de la fragmentation oblige) et symétrique des « cinq mille deux cent seize journées supposées vierges[e] » écrites pour son modèle fantôme.

Le journal du prince hâve devient alors l'*essai*, le brouillon de celui du narrateur, le laboratoire de son écriture[79] :

> À son contact, j'ai appris des feintes applicables au journal, j'ai appris à manier le non-dit d'autant plus efficace qu'il renonce à être un art pour devenir un simple truc. Certaines méthodes sont de purs jeux d'adresse, comme de construire une phrase en dispersant chacun de ses mots sur tous les jours de la semaine, ou en jouant sur l'acrostiche, les palindromes, les charades à tiroirs. D'autres méthodes sont plus nobles, et comptent sur l'éphéméride, profitent des allusions permises par les saints à fêter, Agathe, Lucie, toutes les martyres du répertoire qui me serviront au moment de mes propres lotissements[f] […].

On retrouve les principes stylistiques au fondement de l'écriture du greffier : l'ellipse et le non-dit, le goût pour l'artifice assumé et la contrainte productive, la décision *a priori* de règles arbitraires qui tiennent lieu de méthode. Le journal du principe hâve est ainsi le texte fantôme qui prépare le texte *actuel*, les deux textes s'articulant symboliquement sur la découpe méthodique du corps de l'auteur dont ils sont le prologue et le prolongement, le personnage fictif et le greffier démembré s'influençant mutuellement, se construisant l'un l'autre, dans un jeu de miroir permis par leur disparition réciproque[80] : « à force d'en fréquenter le fantôme dans son journal apocryphe, j'ai hérité du prince hâve son goût pour les histoires vraies et fabuleuses, vraies parce que fabuleuses, fabuleuses parce que vraies[g] […] ». Si bien que, dans l'une des

---

[a] *Ibid.*, p. 60. La plaie annonce son égorgement par sa future veuve. Le narrateur lui aussi se revendique prophète de la découpe de son propre corps : voir p. 246.
[b] *Ibid.*, p. 61.
[c] *Ibid.*, p. 62. Il admet du reste avec récupéré pour lui une partie des livres du prince (voir p. 95 et p. 108).
[d] *Ibid.*, p. 64.
[e] *Ibid.*, p. 68.
[f] *Ibid.*, p. 72. Les deux textes présenteraient ainsi les mêmes lacunes portant sur les mêmes sujets, à commencer par la veuve « favorite », dont seuls les contours flous sont esquissés dans le texte : voir p. 69.
[g] *Ibid.*, p. 99.

hypothèses du narrateur, le *vrai* texte, le texte authentique, est peut-être, *in fine*, à force d'influence et de répétitions, le journal du prince :

> J'ignore encore aujourd'hui si la composition paresseuse du journal (rempli avec minutie mais avec retard, beaucoup de retard) a exercé une influence sur mon activité de joli-cœur au temps où je chassais la veuve, j'ignore si la figure du prince polichinelle a déteint sur celle du concubin parfait que je souhaitais alors devenir ; à l'inverse j'ignore si la longue chasse aux veuves a laissé une trace reconnaissable dans le journal du mort, […] j'ignore si mes échecs ont trouvé dans le journal un équivalent, leur revanche — j'ignore si j'ai étalé dans le journal, de façon cryptée, le compte rendu de mes propres fugues ou bien si je me suis servi du prince, en le faisant parler à la première personne, pour conclure sur le papier ces avances, qui par ailleurs, n'aboutissaient pas[a].

Textes falsifié et texte impossible : dans le récit de Senges, le faux se déplace et se renverse dans le cristal formé par le journal actuel et le journal virtuel, par la série de fragments donnés à lire et leur envers fantôme[81]. Le pacte de lecture qui fonde *Veuves au maquillage* n'est donc pas seulement celui d'une interprétation au second degré en tant qu'il exige une lecture en permanence transtextuelle (sur tous les plans : dans le jeu des hypotextes et des hypertextes, dans le pastiche architextuel de roman policier, dans le commentaire métatextuel permanent sur les processus et les conditions de l'écriture, etc.), mais surtout en tant que sa lecture suppose d'imaginer, d'inventer, le texte fantôme qui la hante, la troue[82] et la constitue. L'escamotage concerté du faux texte, la manière du narrateur de le faire miroiter sans jamais le citer, fait du journal du prince un texte qu'*on n'a pas lu*[b] puisqu'on ne peut pas le lire, et qu'on est d'autant mieux incité à interpréter, imaginer, commenter. Le récit se dédouble, s'ouvre, non plus comme chez Calvino, sur le double vide constitué par l'abîme du silence et la force du désir de continuation, mais sur ses propres lacunes, jours dans le récit et « perforations » dans le corps textualisé de son auteur, s'inachève en orchestrant sa propre hantise. Le faux est ainsi une machine à poursuivre la lecture en suscitant des textes virtuels, possibles, affleurant sans jamais être lisibles à la surface du récit. Se privant de corps, d'incarnation, le narrateur offre à son allocutaire le texte troué où matérialiser son désir, à condition de participer au jeu de la falsification et de la bibliothèque fantôme (« la désincarnation accomplie ne garantit pas l'absence de faux semblants, et si le néant existe, il est probablement soumis aux fonds de teint, puisqu'il fait partie de ce monde[c] »). L'inapparition du texte fictif se fait ainsi invitation à la pratique d'une lecture comme falsification : s'approprier le texte qu'on nous fait miroiter, au nom des principes d'écritures mêmes qui fondent celui qui nous est donné à lire.

---

[a] *Ibid.*, p. 236-237.
[b] Au sens de Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
[c] P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 249.

Conclusion du chapitre

Il y a donc dans les romans du faux un refus paradoxal de sa deixis : on le *dit* – et surtout on le *raconte* – plus qu'on ne le *montre*, dans des systèmes qui sont à la fois antimimétiques (puisque sa représentation est, au mieux, piégée, au pire, entièrement déficiente), et anti-référentiels (on fait dérailler les jeux de référence par lesquels on fait miroiter une potentielle référentialité, et donc véridicité, du récit). Ces pièges, pourtant, sont exhibés au moment même où ils sont mis en place, si bien que les indices de désarticulation du voir et du savoir qui pullulent dans les récits que nous étudions fonctionnent en même temps comme les clauses de pactes de lecture (ou, dans certains cas, de relecture) fondés sur une forme d'anti-véridicité, au moins dans le sens d'une conception de la vérité comme dévoilement ou relation de conformité. Si bien que de tels contrats de lectures sont avant tout *fiduciaires*, ouverts sur un système d'échange, de complicité et de confiance entre les acteurs de la communication littéraire qui refuse toute illusion transparente de cette communication au profit de poétiques de l'enquête inachevée qui invitent le lecteur à spéculer sans extrapoler, à continuer le récit dans le respect des contraintes (des règles) du jeu proposées par l'auteur, à perpétuer l'inachèvement des histoires amorcées. En ce sens, le récit de faux est une anti-historiographie, au sens où de Certeau définissait l'écriture de l'histoire :

> L'historiographie a la même structure de tableaux articulés par une trajectoire [que celle d'un musée qui organise le parcours de sa visite]. Elle re-présente des mots au long d'un itinéraire narratif. Bien des indices attestent en histoire de cette structure de « galerie ». Par exemple, la multiplication des *noms propres* […] : ce qui prolifère ainsi dans le discours historique, ce sont ces éléments « au-dessous desquels on ne fait plus rien que montrer » et par lesquels le *dire* est sur sa limite, au plus proche du *montrer*. Le système signifiant est avec ces noms propres grossi démesurément sur son extrême bord déictique, comme si l'absence même dont il traite le faisait verser du côté où le « montrer » tend à se substituer au « signifier[a] ».

Si la garantie de la véridicité du discours historique tient dans la mise à l'épreuve du *dire* à l'aune du *montrer* qui en constitue la limite, dans le récit-galerie du faux, qui s'exhibe en multipliant ses cadres et ses angles de vues, la sincérité narratoriale, la pertinence épistémique du récit, l'agentivité préservée du lecteur tiennent en revanche à la substitution au « montrer » du « dire » : toute trompeuse qu'elle soit, elle affiche en effet le passé (comme dans le récit historiographique) comme un produit d'une narration, une construction diégétique dont les

[a] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Nouv. éd., Paris, Gallimard, 2002, p. 139.

limites (et donc le pouvoir heuristique) s'éprouvent non plus dans l'exhibition des noms propres (dont on a vu qu'ils constituaient une occasion par excellence de déraillement de la référence) mais dans le voilement-dévoilement des lacunes, des secrets, de l'invisible qui constitue irréductiblement le passé comme trace. Historiographie et récits de faux sont, pour suivre encore de Certeau, un exercice à la fois de production et d'exorcisme de fantômes, mais, s'ils partagent, comme on le verra, des buts similaires, ils fonctionnent en miroir : si les procédés de l'historiographie la maintiennent comme discours didactique et d'autorité[a], les anti-épiphanies du faux sont à l'origine de pactes de lecture inventifs qui réclament du lecteur une intervention active et ludique dans le déchiffrement du texte.

[a] *Ibid.*, p. 121-122.

CHAPITRE 6

DES *ESPACES* DU FAUX ?

« Distinguer un monde vrai et un monde apparent, c'est pas sérieux, c'est maladif[a]*. » Gilles Deleuze*

Dans une approche ontologique du faux, on l'a vu, l'image comme *eidolon* est souvent mise à contribution pour penser le faux. Mais il est un autre modèle récurrent, même si peut-être moins prégnant, dont il faut tenir compte : celui de la confusion de la carte et du territoire, qu'on trouve déjà chez Debord et Baudrillard, pour dire l'indistinction du réel et de sa représentation, et qui se voit remotivée à l'ère d'Internet pour penser les phénomènes de virtualisation du réel. L'expérience numérique se dit spatialement, du *site*[1] à la *navigation* ; les métaphores récurrentes de la toile d'araignée, du labyrinthe ou de la dérive comme odyssée pour la décrire[2] suggèrent assez combien spatialisation et enquête, spatialisation et errance, spatialisation et pièges et énigmes sont liés dans l'usage des *explorateurs*. Si bien que l'ancienne angoisse d'un hyperréel remplaçant et occultant le réel avec l'aide de nouvelles technologies représentationnelles (des hologrammes à ce qu'on commençait à appeler la « réalité virtuelle ») semblent réactivée avec l'arrivée non seulement de systèmes de simulation toujours plus sophistiqués, mais surtout d'outils de cartographie et de mise en forme inédits du monde : les *big data* paraissent dotés de la puissance démiurgique d'un faux ou d'un artifice qui se ferait passer pour l'existant, le concret, tandis que *Google Street View* et son fantasme de représentation totale du monde[3], permettant de voyager dans son fauteuil comme si on se déplaçait vraiment[4], semble reproduire le rêve de la carte de l'Empire à l'échelle 1/1.

Or la carte ment toujours[5], la géographie confond *mimesis* et réalité[6] : ce sont les cartographes et les géographes eux-mêmes qui le disent, si bien que la représentation de l'espace pourrait non seulement être conçue comme un exercice de fiction, mais encore aisément se prêter à la falsification, *a fortiori* quand elle prend appui sur des procédés de simulation volontiers dénigrés comme simulacres. Reste à déterminer ce que serait, au juste, un *espace faux* ou un *faux espace*, ou ce que voudrait dire, exactement, *falsifier un espace*, et s'il s'agit d'un geste comparable à celui par lequel nous avons défini la falsification jusqu'ici, comme la production d'un objet pensé pour susciter une attribution trompeuse. Corrélativement, si la représentation de l'espace est propice au faux, on pourra se demander si

[a] *La voix de Gilles Deleuze*, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=260, (consulté le 16 novembre 2016). Cours 50 du 20/12/83.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

le faux se déploie dans des espaces privilégiés : y a-t-il des *lieux*, rhétoriques, narratifs, représentationnels du faux ? Il n'est plus question alors de se demander comment, concrètement, le faux est mis en scène, mais dans quels espaces ou dans quels lieux, sur quelles scènes, il l'est ; et en quoi ces espaces et ces lieux peuvent, à leur tour, faire l'objet de falsifications.

I. Des *lieux*[7] du faux ?

Nous voudrions interroger ici brièvement deux attentes, ou deux *a priori*, qu'on pourrait avoir sur l'écriture du faux : d'une part, que les paratextes fonctionnent comme le lieu privilégié de la mise en place d'un contrat fictionnel et avec lui, dans ces récits trompeurs que sont les récits de faussaires, d'un discours faux ou d'un discours sur le faux ; d'autre part, qu'à l'ère de la « post-vérité » et de la diffusion inédite des *infox* et autres théories du complot, la littérature du faux trouverait dans le numérique une forme et un lieu privilégiés pour se déployer. En effet, la littérature numérique pose, de manière inédite, la question de la redéfinition de l'espace comme *lieu* : *espace*, comme espace géographique que des modélisations font exister comme une réalité à la fois numérique et concrète ; *lieu*, qui prend non seulement son sens, mais encore son épaisseur ontologique, en fonction des « histoires qui le traversent[8] » et des personnes qui l'habitent. Cette redéfinition offre des possibilités de désorientation et de parasitage des systèmes de représentation, à commencer par les systèmes cartographiques, dont il faudra examiner en quoi ils peuvent, éventuellement, relever de la pratique de la falsification.

1. Paratextes : des poétiques de l'anti-véridicité ?

a. Avertissements fallacieux, avertissements sérieux

Traditionnellement, le contrat de lecture comme pacte fictionnel, de bonne ou de mauvaise foi, est mis en place dans les paratextes[9] : soit parce qu'un dispositif vient plus ou moins clairement signaler au lecteur le caractère fictif de ce qui lui est donné à lire (*topos* du manuscrit trouvé, préfaces ou avant-propos suspects ou contradictoires, exergues ironiques…), soit parce qu'au contraire tout est fait pour manipuler le cadre pragmatique à travers lequel le lecteur pense recevoir l'œuvre. Qu'on pense au cas *Marbot* : tout, de la *persona* de l'auteur aux

choix éditoriaux, est pensé pour susciter une lecture factuelle et non fictionnelle ; les indices de fictionnalité étant situés à l'intérieur de l'intrigue[10]. Notre corpus, bien sûr, est également représentatif de cette tendance : on a vu comment les seuils du livre de Joyce-Heaney programmaient une lecture parodiquement autobiographique de l'œuvre ; à l'inverse, l'usage des exergues que nous avons déjà cités vient quasi systématiquement souligner la non-fiabilité du narrateur. Les avertissements présents à leur seuil, cependant, peuvent s'avérer particulièrement fallacieux : la fiction de faussaire tend à élaborer des pactes piégés, notamment parce qu'ils organisent soit l'indistinction, soit la réversibilité du vrai et du faux. Celles-ci sont lancées comme un défi herméneutique ou éthique au lecteur dès l'ouverture du livre, et qui, souvent, est conçu pour être impossible à relever. Il y a donc, c'est ce que nous voudrions tenter de montrer, une poétique des seuils propre au roman du faux – non qu'elle soit universellement mise en œuvre ni toujours tout à fait la même ; mais on retrouve nombre de traits éthiques et rhétoriques communs aux ouvrages de notre corpus.

- *Les pièges de l'indistinction : proposer des pactes aporétiques*

Dans *La notte delle rose nere*, qui se présente comme un roman policier, le pari de l'indistinction est celui d'un piège conçu pour placer le lecteur dans une position impossible : on lui fait miroiter la possibilité de poursuive sa lecture en menant soi-même une enquête qui prolongerait celle mise en scène dans le récit de faux, tout en le privant des moyens d'enquêter. Car l'enquête ne peut être que textuelle : elle doit s'élaborer à partir des indices et des pistes mis en œuvre dans le texte. Toute tentative de l'extraire hors de l'espace textuel est vouée soit à la transformer en quête aporétique, puisque rien ne peut en venir sanctionner la fin ou les résultats, si bien que toute conclusion en est arbitraire ; soit plus directement en impasse, quand le lecteur ne peut, d'aucune manière que ce soit, accéder aux informations qui lui manquent, parce qu'il n'a pas accès aux archives et documents que l'auteur a prétendu consulter, aux personnes et témoins interrogés, aux lieux et aux scènes de crime. Hors du texte, l'enquête reste soit infinie soit indéfinie ; à l'intérieur du texte, elle est entravée soit par des dispositifs d'occultation (l'information est trop vague, manquante ou ambiguë), soit par des dispositifs d'indistinction du vrai et du faux, de l'exact et de l'erroné, du mensonge et de la vérité. Les péritextes commandent une investigation vouée à rester vaine : manière d'ouvrir le roman sur une énigme qui fait du lecteur soit la dupe d'un secret artificiellement fabriqué pour le déstabiliser, soit le profane exclu des arcanes des *happy few*. Une note de l'auteur précise en effet, juste avant la première partie : « Les situations et les personnages du livre sont

imaginaires. Je suis toutefois convaincu qu'une personne universellement connue citée dans le roman – et dont il serait inapproprié, dès à présent, de révéler l'identité – n'est pas morte de manière accidentelle[a]. » Il s'agit sans doute de Jeanne Modigliani, dont l'intrigue du roman révèle qu'elle serait morte assassinée tandis qu'elle se rendait à Livourne pour démasquer les faussaires de son père. L'enquête de fiction, qui porte sur une série d'assassinats liés à la production de faux Modigliani, semble donc devoir ouvrir sur une enquête réelle, sur les circonstances de la mort de la fille de l'artiste, survenue en 1984 en même temps que l'affaire des fausses têtes de Livourne au cœur du récit. L'auteur intimerait ainsi à ses lecteurs de ne pas s'en tenir au jeu inoffensif et circonscrit de la résolution de l'énigme policière. Le roman appartiendrait au genre « noir » (comme le suggère le titre du chapitre 23) parce que la notion de danger serait réintroduite hors des bornes du livre : l'assassin de Jeanne Modigliani resterait à découvrir, l'enquête déborderait le cadre rassurant de la fiction. L'effet est accentué par la courte biographie de Nino Filastò qui orne l'un des rabats de la jaquette, le présentant comme un avocat pénaliste qui a notamment été impliqué dans l'affaire des fausses têtes. Filastò est connu en Italie pour une série de procès célèbres[11] : la *persona* de l'avocat à succès se superpose à celle de l'auteur de fiction, sans que le lecteur n'ait aucunement les moyens de déterminer le vrai du faux. La mort de Jeanne est mêlée à des éléments fictifs qui interdisent de rompre complètement avec le pacte fictionnel ; les paratextes, qui donnent à l'auteur une position de savoir privilégié et exigent la résolution du mystère, n'offrent pourtant aucune solution possible à son meurtre, s'en tiennent à l'exposition non étayée d'une intime conviction présentée comme argument d'autorité. Loin de la réversibilité du vrai et du faux, distincts, qui permet au lecteur d'être un partenaire de jeu traité d'égal à égal, l'indistinction du mensonge et de l'invention fictionnelle laisse les lecteurs impuissants. Jusqu'à quel point faut-il prendre au sérieux l'accusation de meurtre ? Les seuils construisent-ils une défense de la fiction capable de dire obliquement ce qu'on ne peut prouver ou poursuivent-ils le glissement orchestré dans le roman entre la plaisanterie provocatrice et le meurtre, sans qu'on puisse bien situer où commence l'un et où finit l'autre ?

- *Les jeux de la réversibilité : construire des cristaux*

[a] *"Le situazioni e i personaggi del libro sono immaginari. Sono tuttavia convinto che una persona universalmente nota citata nel romanzo – e di cui non sarebbe coretto rivelare a questo punto l'identità – non sia morta accidentalmente.*" Nino Filastò, *La notte delle rose nere*, Milano, Mondadori, 1997, p. 6.

En revanche, les fictions qui mettent en place dans leurs seuils une réversibilité du vrai et du faux placent le lecteur moins dans la position d'une dupe que dans celle d'un partenaire de jeu ; elles construisent un cristal dans lequel s'échangent différents portraits du faussaire et de son action, pour en problématiser la représentation et la construction.

C'est ce qui se produit par exemple dans la préface anonyme du roman d'Ackroyd : non seulement, comme on l'a vu, elle pastiche les biographies moralisatrices, mais surtout elle opère la superposition de toutes les images et de tous les rôles qui ont été, culturellement, assignés à Chatterton (de l'homme du faux, qui trompe ses contemporains, à l'homme de la vérité de la poésie romantique) et qui garantissent sa mémoire tout en occultant son identité singulière. Se succèdent ainsi le jeune homme précoce et génial, le poète maudit assassiné par l'incompréhension et la misère, le suicidé entouré des derniers fragments de ses œuvres et retrouvé au matin, un portrait contemporain, qui n'est en fait qu'une invention fictionnelle (même la notice biographique ment), l'œuvre de Wallis, enfin Meredith posant pour Chatterton : une série de représentations, figées par le cliché et la tradition, dont aucune n'est exacte et dont le kaléidoscope orchestre pour nous la réception de Chatterton comme idole romantique plus que comme auteur à part entière. C'est ainsi tout l'enjeu, épistémique et éthique, du roman d'Ackroyd, qui se joue dans cette page liminaire, derrière l'ironie du pastiche : non prétendre révéler la vérité ultime sur la figure du poète, mais prolonger le jeu des doubles et des faux portraits, faire proliférer d'autres représentations qui, parasitant les images convenues du « *marvellous boy* » cité dès la toute première page de l'œuvre comme du pathétique de Wallis, ne viennent pas les remplacer mais les déstabiliser, en faire autant de reflets trompeurs. Nul dévoilement, mais l'extension de la série des images du faussaire, pour révéler tout ce qu'elles ont de construit, de représentatif des désirs, des manques et des aspirations projetées sur la figure plastique du poète fantôme. Si bien que l'effet de boucle qui se crée entre la préface et la dernière phrase de l'œuvre, Chatterton souriant dans la mort comme dans le tableau, permet de donner une unité, une structure organique au cristal et aux métamorphoses qui s'y inscrivent : non plus « Faussaire est mort, vive Chatterton », mais « Chatterton est mort, vive Faussaire ». Le cristal des images constamment renversées les unes dans les autres qui sont la seule survie du spectre et de ses doubles se construit sur l'image du cadavre sublimé en allégorie de la passion poétique à l'ouverture du roman, et, à sa clôture, en représentation dérisoire et mélancolique d'un désir icarien et naïf d'éterniser littérairement le contingent et rendre digne le trivial. Ces deux images, posées comme deux bornes, deux représentations mortifères et trompeuses, signent l'échec des personnages en même temps que leur fragile rédemption. Les visions hallucinées du poète à l'agonie qui terminent le roman,

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

confondant les époques et les doubles, rejoignent ainsi le kaléidoscope de départ, celui des *imagines*, des portraits mortuaires, de la somme des masques qui forment l'image du poète et perpétuent sa mémoire. Dans des escaliers qui rappellent ceux d'Escher, se croisent les personnages en mouvement puis figés des trois poètes, Chatterton, Meredith et Charles. Tous en partie inaccomplis, ils ne prennent sens comme figure d'auteur que mis en série les uns avec les autres, et avec cet autre auteur fictif qu'est Thomas Rowley. Ces fantômes attendent de s'actualiser dans d'autres images, d'autres doubles qui prolongent leur existence mythique et répétitive :

> En plein vol, le long des corniches étroites des galeries, des abîmes et des profondeurs caverneuses de part et d'autre de lui. La nef de l'église est devenue une gigantesque étendue de pierre lisse et, quand il baisse le regard, il voit son propre moine, Thomas Rowley, avec sa tête tonsurée, lever les mains pour le saluer ; ils se regardent par-delà la distance immense, et dans l'éternité de ce regard la lumière entre eux brûle et décline.
> En chute libre, et Chatterton descend un escalier de vieilles pierres où il croise un jeune homme [Meredith] qui monte les marches de l'autre côté, et pour toujours il descend, pour toujours il le croise […]. En chute libre, et Chatterton se tient aux côtés d'un jeune homme [Charles], la tête courbée sous l'effet de la douleur […]. « Nous, poètes, dans notre jeunesse », leur lance-t-il à travers l'abîme infini, « commençons dans l'allégresse. Mais celle-ci à la fin se fait découragement et folie. » Le silence qui suit n'est jamais brisé et à présent, quand il lève les yeux, il voit face à lui une image baignée d'une lueur rose. Elle est encore en formation, et pour des siècles il se regarde, étendu sur un lit dans une chambre de bonne, la fenêtre à croisée à demi ouverte derrière lui, le rosier déposé sur le rebord, la fumée s'élevant de la bougie, comme elle s'en élèvera toujours[a]. Je ne mourrai pas complètement, donc. Deux autres l'ont rejoint – le jeune homme qui le croise dans l'escalier et celui assis, la tête courbée, près de la fontaine – et ils se tiennent à ses côtés, silencieux. Je vivrai pour toujours, leur dit-il. Ils se prennent par la main, et s'inclinent vers le soleil[b].

Figement et mouvement, déclin et éternité, disparition et répétition, passé et présent, apparition des uns et hallucination des autres se renversent les uns dans les autres dans le cristal

---

[a] Il s'agit, bien sûr, des détails du tableau de Wallis.

[b] "*Flying, along the narrow ledges of the galleries with abysses and cavernous depths to either side of him. The nave of the church has become a gigantic plain of smooth stone and when he looks down he sees his own monk, Thomas Rowley, with tonsured head, raising his hands to greet him; they stare at each other across the vast distance, and in the eternity of that look the light between them burns and decays. Falling, and Chatterton is walking down a stairway of old stone where he passes a young man ascending on the other side; and he is always walking, always passing him […]. Falling, and Chatterton is standing beside a young man with his head bowed in pain […]. 'We poets in our youth,' he calls to them across the infinite abyss, 'begin in gladness, but thereof come in the end despondency and madness.' The silence that follows is never broken and now, when he looks up, he sees ahead of him an image edged with rose-coloured light. It is still forming, and for centuries he watches himself on an attic bed, with the casement window half-opened behind him, the rose plant lingering on the sill, the smoke rising from the candle, as it will always do. I will not wholly die, then. Two others have joined him – the young man who passes him on the stairs and he young man who sits with bowed head by the fountain – and they stand silently behing him. I will live for ever, he tells them. They link hands, and bow towards the sun."* P. Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 233-234.

mis en place dès le péritexte et prolongé vertigineusement dans le rêve de l'agonie finale, où se forment les images, poétiques (Wordsworth), picturales (Wallis) qui composent ensemble le portrait du poète. Dans ce jeu de réversions, il ne s'agit pas pour le lecteur de traquer le vrai, mais d'affronter l'ensemble des images, au double sens d'œuvres et de masques (mortuaires), qui président à l'élaboration d'une figure d'auteur, en tant qu'elles sont performatives : dans le présent progressif intemporel du rêve du moribond, où tout est éternellement et constamment en train de se produire, tout se passe comme si les doubles imparfaits de Chatterton, Meredith le modèle fuyant, Charles le poète manqué, engendraient son fantôme au moment de sa mort, celui-là même qui viendra les hanter. La préface et l'écho qu'elle suscite avec l'excipit font ainsi du roman un livre-cristal, accueillant la multiplicité des portraits du faussaire, sans en avérer un seul : c'est l'effet choral (tragique et musical) de leur constante réitération qui aboutit à la production de ce que nous connaissons sous le nom de « Thomas Chatterton ».

On trouve une autre manière possible de construire le cristal où se forme l'image du faussaire sans inversion ni confusion du vrai ou du faux, mais par la réversion de la fiction et du récit documentaire, dans la préface au roman de Fo et Sciotto, et dans le « *Pre-Testo* », « Pré-Texte » qui conclut le roman de Maria Attanasio. Elle y théorise sa partition rigoureuse, sur les plans éthique et esthétique, de l'invention fictionnelle et du compte-rendu de recherche archivistique, de la *notizia* et du *ragguaglio*, tout en revendiquant la nécessité, pour l'écriture de l'histoire, du détour par la fiction et de la subjectivité située et assumée. Le factuel et le fictif n'offrent pas matière à confusion : l'appareil de notes qui suit la notice à l'orée du « pré-texte » précise les sources des citations et des documents cités, tandis que la notice elle-même indique ce qui relève de « l'absolue fidélité documentaire », de « la fusion de la réalité et de l'imaginaire » ou de « la reconstruction essentiellement fictive[a] ». Mais ces trois modalités narratives ne sont pas présentées dans une succession nette et étanche ; elles alternent dans le récit et se complètent comme autant de moyen de proposer une version *vraie*, sinon avérée, de la vie de Ciulla, non seulement dans son déroulement patiemment reconstitué par le long travail archivistique de la romancière, mais aussi dans la signification culturelle qu'elle peut ou a pu prendre.

Ainsi l'autrice évoque-t-elle au début du « *Pre-Testo* » l'origine de son récit : on l'invite en 2003 à proposer un texte pour un recueil conçu comme requiem pour la mort de la lire au moment du passage à l'euro[12]. Son idée première est alors de relater l'histoire de celui qui a

[a] "[*l'*]*assoluta fedeltà documentaria", "[la] fusione di realtà e immaginario", "[la] ricostruzione prevalentemente d'invenzione*". Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 197.

contrefait cette monnaie avec le plus d'éclat, « *chiddu ri sordi farsi*[a] », « l'homme aux faux billets », autrement dit Ciulla. Mais elle précise surtout immédiatement que la périphrase sicilienne qui le désigne et l'inscrit dans la mémoire collective comme dans sa mémoire personnelle est à la fois une « évocation familière et mythique » de son enfance, la « métaphore d'un salut miraculeux dans une situation de difficultés économiques » (celle de Ciulla comme celle de la narratrice enfant dans les années de reconstruction de l'après-guerre) et la « pierre de touche d'une duperie absolument parfaite, d'une fiction imprenable[b] ». Sont ainsi posées, à travers la figure même de Ciulla, les caractéristiques essentielles de son écriture : l'autobiographie oblique par le portrait d'un autre, l'histoire comme histoire de la falsification, le recours au mythe et à la légende pour exhumer les faits passés oubliés, et le goût de la « fiction imprenable », d'une mystification parfaite et d'un récit si convaincant qu'il en occulte parfaitement ce qu'il masque. L'utilité sociale de la falsification, dont rêve enfant la narratrice, est indissociable de son caractère fictionnel voire mythique : manière aussi de légitimer éthiquement les choix narratifs de Maria Attanasio.

Car l'enquête historique semble imposer le recours à la fiction : si Attanasio revendique la même exactitude documentaire que Yourcenar dans la construction du personnage imaginaire de roman historique pour éviter de faire du récit un simple bal costumé[c], elle affirme que cette exigence doit également être transposée au « silence documentaire d'une vie réelle ; qui, enfin, devenant récit se fait, comme tout art, inévitablement fausse et traître[d]. » L'invention fictionnelle et la reconstruction à partir de la lacune historique relèvent du même geste éthique : trahison et falsification sont à la fois nécessaires et rigoureuses, et face à l'écriture de l'histoire dominante et majoritaire, écrasante, l'oblique et la traîtrise sont des gestes de réappropriation. De même, le récit de Fo et Sciotto est défini comme "*racconto*[e]", « narration », en partie sans doute pour en expliquer la part assumée de fiction. C'est parce qu'il y a une forme de trahison fictionnelle qu'on peut, dans le silence des archives et la reconstitution d'une vie oubliée, faire advenir, par la fiction, une part de vérité ; le processus de comblement de la lacune étant, pourvu qu'il soit historiquement informé, tout aussi potentiellement vrai que le fait passé non enregistré par les archives. Face à la perte des traces et des documents, le possible et le potentiel acquièrent une valeur de vérité égale à celle du fait perdu. Le choix d'un récit peu fragmenté et lacunaire

[a] M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 195.
[b] "*mitica evocazione familiare", "metafora di miracolosa salvazione in situazione di disagio economico", "termine di paragone di perfettissimo imbroglio, di inattaccabile finzione*". *Ibid.*
[c] *Ibid.*, p. 197.
[d] "*silenzio documentario di una vita reale; che comunque, diventando racconto si fa, come ogni arte, inevitabilmente falsaria e traditora*". *Ibid.*
[e] D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 35.

impose une reconstruction qui est aussi facteur de lisibilité, donc d'efficacité du récit ; ce qui permet sa démocratisation dans un contexte de crise économique (avènement de l'euro, retombées de la crise de 2008 pour Fo et Sciotto) où l'histoire de l'homme aux faux billets prend une importance politique nouvelle.

Le choix d'une fiction narrative démystifiante et comblant par l'invention fictionnelle le fait insaisissable permet également d'inscrire le récit de la vie de Ciulla dans la tradition littéraire sicilienne. C'est ce que soulignent explicitement les auteurs des deux œuvres. Ainsi Fo et Sciotto commencent-ils par rappeler que le siècle de Ciulla est aussi celui de Verga et De Roberto : « Le tournant de ce siècle est aussi une période riche pour la créativité sicilienne, qui se spécialise dans le traitement de l'ambiguïté et la représentation du vraisemblable. Ce n'est sans doute pas un hasard si le vérisme trouve dans ces années-là ses plus grands représentants, Verga, De Roberto, Capuana à Catane même, l'une des cités les plus vivantes de l'île à l'époque[a]. » Ambiguïté et vraisemblance sont ainsi exhibées comme les moyens de prédilection par lesquels la fiction sicilienne dénonce les déséquilibres et les injustices sociales, et représente de manière critique et heuristique la société de son temps ou la société passée ; tradition dont est imprégné Ciulla et dont les auteurs de nos œuvres se revendiquent ainsi les héritiers. Car Ciulla, semble dire Attanasio, est représentant de la culture et de l'histoire sociale de l'île aussi bien que De Roberto : à sa sortie de prison, sans une lire fausse ni vraie en poche, le faussaire tombe sur les funérailles de De Roberto qu'il n'a jamais osé approcher ; on le reconnaît dans la foule et lui demande des autographes[b]. Mémoire, histoire, fiction se conjuguent donc dans les deux œuvres consacrées au faux-monnayeur pour proposer un portrait social et politique, engagé, de l'île ; les trois gestes (souvenir personnel et mémoire collective, recherche historiographique, invention) se relaient sans cesse pour renverser et contester l'image d'une Sicile éternellement pauvre, misérable, figée dans ses archaïsmes et sa passivité[c].

Autre écrivain à qui Attanasio rend hommage dans son « pré-texte » et à travers lequel elle légitime sa pratique fictionnelle, Osvaldo Bayer[d], qui se livre au même type de travail littéraire qu'elle (donner voix, par l'enquête historique et la fiction romanesque, à ceux qui ont résisté et risquent d'être oubliés, pour dénoncer la violence des pouvoirs institutionnels) et dont elle se sert comme source. L'écrivain, qualifié de « dernier rebelle », devient à l'égal de Ciulla

---

[a] "*Quel volgere di secolo è un periodo ricco per la creatività siciliana, specializzata nel trattare l'ambiguità e rappresentare il verosimile. Non è forse un caso che il Verismo trovi in quegli anni i suoi massimi rappresentanti Verga, De Roberto, Capuana proprio a Catania, una delle città più vive dell'isola al tempo*." *Ibid.*, p. 18.
[b] M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 186-187.
[c] Voir D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 14..
[d] Voir la note 10 dans M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 200.

un modèle pour une fiction engagée et éthique. L'invention et la légende font ainsi partie intégrante d'une démarche de réhabilitation qui fait de l'histoire transmise oralement, familialement, et du travail fictionnel de l'écriture, des outils épistémiques susceptibles de transmettre une forme de vérité politique subversive. Car la fiction, face au mensonge étatique, à la corruption, à la falsification et à la prédation des possédants et des hommes de pouvoir, devient le meilleur antidote possible. Sous la forme d'un *pharmakon*, elle dévoile les faussetés par lesquelles les puissants se maintiennent au pouvoir que tout discours rationnel de vérité. C'est du moins ce qu'affirment dans leur préface Sciotto et Fo, en renversant les attentes des lecteurs : à l'histoire politique et italienne appartiennent les monstres et les clichés, le bal costumé de la spoliation et de l'exploitation ; au faussaire le pouvoir de le démasquer comme tel :

> En nous enfonçant dans ce monde, nous nous sommes comme retrouvés dans une fable gothique, faite de ruines, peuplée de monstres, de chevaliers vengeurs, de vices, de vertus, d'elfes, de héros, de nains et de ballerines, d'horreurs et de rançons. Depretis, Crispi, Giolitti, la crise économique des années 1873-1895, le scandale de la Banque Romaine, les guerres coloniales, l'émigration, les luttes ouvrières et paysannes, les Faisceaux Siciliens, la mafia, Cavallotti, Colajanni, De Felice, Notarbartolo, les taxes sur la viande hachée, la mauvaise administration, Bava Beccaris, la corruption… ne sont que quelques-unes des références peu ou pas du tout connues du début de ce *long vingtième siècle*. Des fragments d'un grand récit véritablement fondateur. L'ignorer, le reléguer dans un passé verrouillé, n'aide pas à comprendre[a].

Aussi, si la vérité peut avoir les apparences du mensonge, « *roman* ne veut pas dire mensonge. Souvent la vie présente plus d'imposture qu'un roman[b] », dira le faussaire au cours de son procès, une citation attestée que Maria Attanasio met en exergue à la seconde partie de son récit, qui couvre le moment de sa vie où Ciulla falsifie. Cet exergue invite ainsi à relire la contrefaçon comme un acte moins lié au mensonge qu'à la production d'une forme de vérité artistique. L'organisation du cristal telle qu'elle est présentée dans les deux paratextes est donc celle d'une démystification mutuelle : la fiction vient révéler l'imposture à la fois des structures de pouvoir passées et présentes et de l'historiographie acceptée ; les recherches historiques menées pour reconstruire la vie de Ciulla défient une série de représentations littéraires et

[a] "*Addentrandoci in quel mondo ci siamo trovati come in una fiaba gotica, fatta di rovine, popolata di mostri, cavalieri vendicatori, vizi, virtù, elfi, eroi, nani e ballerine, brutture e riscatti. Depretis, Crispi, Giolitti, la crisi economica del 1873-95, lo scandalo della Banca Romana, le guerre coloniali, l'emigrazione, le lotte operaie e contadine, i Fasci Siciliani, la mafia, Cavallotti, Colajanni, De Felice, Notarbartolo, le tasse sul macinato, il malgoverno, Bava Beccaris, la corruzione… sono solo alcuni dei riferimenti poco o nulla conosciuti dell'inizio di questo* Lungo XX secolo*. Frammenti di un racconto grande e davvero fondante. Ignorarlo, relegarlo in un passato chiuso, non aiuta la comprensione*." D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 12.

[b] "*Romanzo non vuol dire bugia. Spesso la vita è più imbrogliona di un romanzo*". M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 83.

culturelles précédentes contre lesquelles le roman revendique une poétique de l'invention fictionnelle comme refus de l'oubli. Il ne s'agit donc pas de duper le lecteur derrière un bal de masques interchangeables mais, à nouveau, de mettre en jeu et en mouvement la série des représentations qui exhibent les quelques traces restantes d'un passé perdu essentiel à la compréhension du présent.

b. Les paratextes comme prolongement de la narration : érudition et fiction, véridiction et mauvaise foi

- *Des discours anti-véridictifs*

Toutefois, dans nombre de cas, les seuils fonctionnent davantage non comme des lieux où introduire le discours (du) faux mais où tenter de proposer une définition de la véridicité, moins comme concept que comme horizon pragmatique de la fiction de la falsification. Ils élaborent alors à la fois une poétique et une éthique fictionnelle qui dépassent largement les simples jeux de mentir-vrai des faux mémoires et autres manuscrits trouvés de la littérature classique, notamment parce qu'ils prolongent l'intrigue fictionnelle tout en en proposant à la fois une réécriture et une lecture de mauvaise foi.

Eco conclut par exemple son roman par d'« inutiles précisions érudites[a] », sorte de postface au titre tout à fait mensonger : d'une part, parce que les précisions n'y sont pas érudites ; hors quelques considérations sur la différence entre *fabula* et sujet, sur laquelle nous reviendrons, toute l'érudition du roman se trouve ailleurs, dans les événements rapportés par l'intrigue. Elles sont également tout sauf inutiles, dans la mesure où elles opèrent un renversement complet des attentes lectorales : il y est non seulement révélé que Simonini est le seul personnage fictif du roman, mais encore que tout ce que le lecteur a cru pouvoir écarter comme fictionnel au nom de l'invraisemblance des faits rapportés est bien réel : « et, quoique cela puisse paraître invraisemblable à beaucoup, même un personnage comme Léo Taxil a vraiment existé[b] ». C'est donc tout le mode de lecture qui a fonctionné pour le lecteur pendant les cinq cents pages qu'il vient de parcourir qui est à revoir : ce qui semblait de l'ordre du roman-feuilleton était vérace ; ce qu'on pensait pouvoir lire comme un roman historique classique, où les figures historiques sont réelles parce que lointaines et peu impliquées dans le

[a] "*Inutili precisazioni erudite*". Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, p. 515.
[b] "*e, benché a molti possa parer inverosimile, è esistito veramente anche un personaggio come Leo Taxil*". *Ibid.*

récit des événements, et les personnages fictifs proches et prépondérants dans l'intrigue, se présente comme un *récit vrai*. Ce qu'il faut entendre par là, cependant, est complexe et retors. D'une part, parce que si vérité du récit il y a, elle ne se construit que dans la superposition et le renversement de différentes modalités de lecture, factuelle, fictionnelle, allégorique, exigeant la mise en place d'un véritable cercle herméneutique qui demande du lecteur qu'il se fasse l'exégète d'un texte traitreusement ambigu :

> Tous les autres personnages […] ont vraiment existé et fait et dit ce qu'ils disent et font dans ce roman. Ceci ne vaut pas seulement pour les personnages qui apparaissent sous leur vrai nom […] mais également pour les figures qui apparaissent sous un nom fictif uniquement parce que, par économie narrative, j'ai fait dire et faire et à une seule personne (inventée) ce qui, de fait, a été fait ou dit par deux personnes (historiquement réelles). Mais, à bien y penser, même Simone Simonini, quoique résultat d'un collage, par lequel lui a été attribué ce qui en réalité a été effectué par d'autres personnes, a en quelque sorte existé. Et même, pour tout dire, il est encore parmi nous[a].

Là où espace de la fiction et espace péritextuel « érudit » et factuel devraient être rigoureusement délimités, là où les « précisions » devraient fonctionner comme guides sûrs pour faire la part de l'invention et de la mise en forme narrative des archives et documents, la postface programme une réversion constante des personnages de fictions en figures historiques et inversement. Les « précisions » fonctionnent bien comme un seuil au sens d'espace intermédiaire entre la fiction et la parole auctoriale, puisque, d'autre part, y cohabitent la parole d'un *je* non situé et celle du narrateur diégétique en troisième personne, qui a en mis scène son propre manque de fiabilité à l'intérieur de la fiction. Et ce narrateur (entité fictive, donc), s'adresse à un lecteur qui n'est pas un partenaire de jeu traité d'égal à égal par l'auteur, ni même le lecteur modèle programmé par le texte cher à Eco, mais un lecteur particulier et particulièrement stupide. Il serait en effet incapable de « se rapporter au déroulement linéaire des faits[b] », c'est-à-dire d'articuler efficacement *story* et *plot* (ou, ajoute Eco, *fabula* et *sjužet*, d'où le pédantisme ironique qui donne son titre à la note) – ou, plutôt, incapable d'apprécier que la mise en intrigue prime par son intérêt épistémique et narratif sur la succession chronologique des événements de la diégèse (particulièrement nombreux et complexes au demeurant). « À vrai dire, le Narrateur a souvent eu du mal à s'y retrouver, mais estime qu'un

[a] "*Tutti gli altri personaggi […] sono realmente esistiti e hanno fatto e detto le cose che fanno e dicono in questo romanzo. Questo non vale solo per i personaggi che appaiono col loro nome vero […] ma anche per figure che appaiono con un nome fittizio solo perché, per economia narrativa, ho fatto dire e fare a una sola persona (inventata) quello che di fatto era stato detto o fatto da due (storicamente reali). Ma, ripensandoci bene, anche Simone Simonini, benché effetto di un collage, per cui gli sono state attribuite cose fatte in realtà da persone diverse, è in qualche modo esistito. Anzi, a dirla tutta, egli è ancora tra noi.*" *Ibid.*

[b] "*riferirsi allo svolgimento lineare di fatti*". *Ibid.*, p. 516.

lecteur convenable pourrait se dispenser de ces subtilités et savourer tout aussi bien l'histoire. Dans le cas toutefois d'un lecteur excessivement sourcilleux, ou qui serait un peu dur à la comprenette, voici un tableau qui clarifie les rapports entre les deux niveaux (communs de fait à tout roman – comme on disait jadis – *bien fait*[a]). » Deux modèles sont donc symétriquement opposés. En premier lieu, le lecteur convenable, qui sait jouir d'une histoire à travers le dédale des événements sans chercher à vérifier systématiquement leur cohérence chronologique ou leur cohésion. Et face à lui, le lecteur pointilleux ou l'imbécile, l'un péchant par excès de zèle et pratiquant une lecture aveuglée qui s'obstine à ne prendre en considération que des enjeux peu pertinents, l'autre s'égarant dans le labyrinthe de la fiction. Au roman « bien fait », classique, qui ne sollicite pas une lecture consciente d'elle-même, fait pendant le journal disloqué qui perd presque sciemment le lecteur. Curieuse note, donc, qui demande au lecteur de faire confiance au Narrateur et de croire que « l'intrigue » qu'il a bricolée par collage (collage d'éléments réels et fictifs au niveau extra-diégétique, collage des fragments de journaux au niveau intra-diégétique) doit résister d'une part à une lecture trop rapide et d'autre part à une lecture trop scrutatrice.

C'est que la fiction fonctionne dans *Il cimitero di Praga* avant tout comme *pharmakon*, pour offrir, contre la séduction des *Protocoles des Sages de Sion*, celle de la fiction, plutôt que l'analyse du document, qui depuis 1921 et la première démystification du *Times* n'a eu que peu de succès pour endiguer le pouvoir du pamphlet. Réduit à un instrument à destination de mauvais lecteurs, le tableau récapitulatif final semble donc dépourvu de tout intérêt – c'est qu'il faut attendre la fin de celui-ci, le moment où les faits historiques évoqués, dénommés « faits posthumes », sortent du cadre chronologique de la fiction, pour comprendre son utilité. En effet, l'adjectif confirme incidemment la mort de Simonini ; surtout, le tableau sert alors d'épilogue indirect : y sont mentionnés la première parution des *Protocoles*, leur dénonciation par le *London Times*, une citation de *Mein Kampf* où Hitler fait de la fausseté même des *Protocoles* la source de leur pouvoir de fascination, et une note d'Henri Rollin affirmant que les *Protocoles* sont l'œuvre la plus diffusée depuis la Bible. Quatre faits qui désignent, par leur succession même, l'horizon éthique de la fiction dans son ensemble en dressant le constat effrayant du pouvoir de ce texte : le dénoncer ne fait qu'augmenter son efficacité ; sa diffusion est ininterrompue. Contre les *Protocoles*, le discours rationnel est non seulement impuissant mais

[a] "*Il Narratore, a dire il vero, ha fatto spesso fatica a raccapezzarsi, ma ritiene che un lettore per bene potrebbe fare a meno di queste sottigliezze e godersi egualmente la storia. Nel caso comunque di un lettore eccessivamente fiscale, o di non fulmineo comprendonio, ecco una tabella che chiarisce i rapporti tra i due livelli (comuni invero a ogni romanzo – come si diceva una volta* – ben fatto). " *Ibid.*

contre-productif : c'est la séduction d'un récit fictionnel qui pourra le mieux contrecarrer la séduction d'un faux récit. L'outil destiné au mauvais lecteur contient en creux la justification entière du projet, celle dont n'aurait pas besoin le lecteur convenable qui se serait laissé assujettir aux plaisirs de la fiction : ce dernier aurait éprouvé à même la lecture les pouvoirs de dérision de l'invention fictionnelle qui démystifie le discours du pamphlet ; le second, trop inquisiteur ou trop inattentif, trouverait à la fin du livre la clé du discours d'Eco. À celui qui n'aurait pas su jouir de l'intrigue, l'efficacité d'un rappel historique. Dire que cette notice présente le roman comme roman vrai n'implique donc pas qu'elle revendique un discours de véridicité : c'est justement la mise en scène d'une parole insituable, d'une pluralité des modes de lecture possibles, d'une réversion constante de la réalité historique dans l'invention fictionnelle qui garantissent la possibilité du projet éthique et épistémique de la fiction d'Eco. Il ne s'agit donc ni d'un discours vrai, ni d'un discours faux, mais d'un discours anti-véridictif : position qui est celle, en fait, de la majeure partie des dispositifs péritextuels de notre corpus.

- *Érudition et mauvaise foi : le pamphlet*

Sauf un, peut-être. Les péritextes d'*Imprimatur*, le premier volume d'une série de romans consacrés à la figure historique d'Atto Melani, font une centaine de pages environ ; ceux de *Secretum*, le second, sont de moindre ampleur, mais en comptent tout de même un peu moins d'une quarantaine. Eux aussi sont construits sur la double tension entre érudition et invention fictionnelle d'une part, et véridicité et mauvaise foi exhibée de l'autre, qui caractérise les seuils des romans du faux. Car ces notes érudites, prises au premier degré, constitueraient un modèle de mauvais travail historique : qu'elles s'intitulent « notes » et « documents » dans le premier tome, ou « preuves documentaires » dans le second, elles visent à chaque fois à défendre une théorie historique non seulement présentée comme une trouvaille capable de renverser l'histoire européenne telle que nous la connaissons, mais comme un grave secret d'État courageusement arraché aux archives et aux institutions qui le protégeaient depuis des siècles. Dans le premier volume, il s'agirait de prouver que le pape Innocent XI a financé en toute connaissance de cause la « glorieuse révolution » de Guillaume III d'Orange-Nassau, contribuant ainsi à implanter définitivement la religion protestante comme religion étatique en Angleterre, pour des motifs purement vénaux – sans compter l'usure et le commerce des esclaves auquel il se serait adonné à travers des intermédiaires, le tout visant à mettre considérablement à mal la figure de ce pape béatifié. Dans le second, le secret est plus sensationnel encore : la signature du testament de Charles II d'Espagne aurait été falsifiée. Si

la fraude n'avait pas eu lieu, selon les auteurs, c'est toute la Guerre de Succession qui aurait pu être évitée, ce qui aurait rebattu les cartes de l'histoire de France (et donc de l'Europe) jusqu'à la Révolution. Si, dans le cadre de cette thèse, c'est davantage le second tome et son (supposé) faux testament qui nous intéresse, les deux volumes fonctionnent sur un principe similaire : un récit-cadre qui présente le récit de fiction enchâssé comme un manuscrit trouvé révélant un secret historique à travers une enquête menée en lieu clos par un couple de détectives, puis un ensemble d'addenda prétendant examiner les événements décrits dans la narration enchâssée en les confrontant aux sources historiques disponibles pour accréditer la thèse découverte grâce au manuscrit fictif. Ces dizaines de pages de notes qui se présentent comme érudites ne sont cependant guère convaincantes : elles présentent avant tout une série d'attaques *ad personam* contre les historiens qui s'opposent à la thèse défendue dans chaque tome[13], voire d'attaques contre les institutions scientifiques en général[14], d'insinuations[15], d'extrapolations[16], d'hypothèses contrefactuelles[17], de pétitions de principe[18], d'allégations de disparitions suspectes de documents historiques[19], et de théories du complot[20], le tout censé former une démonstration convaincante et définitive. Il n'y a que très peu de travaux historiographiques récents cités ; en guise de de sources sérieuses, sont mentionnés, par exemple, *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire ou le très romancé livre de Pierre Combescot, *Les Petites Mazarines*. L'argumentaire multiplie les questions rhétoriques et les sophismes typiques de la prose complotiste : « Est-ce un hasard[a] ? », « Est-ce une coïncidence[b] ? », « Un autre caprice du hasard[c] ? », « Bizarre ? Et pourtant les historiens, jusqu'à aujourd'hui, y ont cru[d]. » Le tout dans une seule ambition : « refaire l'histoire[e] ».

Le récit fait pourtant preuve d'une réelle érudition[21], dans la reconstruction de la Rome baroque qui sert de cadre aux deux enquêtes, depuis les bâtiments jusqu'à la cuisine en passant par les sciences médicales ou la production musicale du temps ; l'ampleur des recherches historiques qui sous-tendent les intrigues policières explique que le roman soit sans cesse comparé, dans la presse italienne comme étrangère, au *Nome della rosa* d'Eco, par ailleurs modèle avoué de la série : au-delà du ton et de l'esprit pamphlétaire des péritextes, ces romans ont de réelles ambitions épistémiques et pédagogiques. Surtout, ces péritextes sont encadrés par un récit ouvertement fictif qui en modifie la lecture : ils sont censés être l'œuvre d'un certain Lorenzo Dell'Agio, évêque de Côme, qui écrit au secrétaire pour la Congrégation pour la Cause

[a] *"Solo un caso?"* R. Monaldi et F. Sorti, *Imprimatur*, *op. cit.*, p. 608.
[b] *"Una coincidenza?"* *Ibid.*, p. 634.
[c] *"Un altro capriccio del caso?"* *Ibid.*
[d] *"Strano? Eppure gli storici, fino a oggi, ci hanno creduto."* R. Monaldi et F. Sorti, *Secretum*, *op. cit.*, p. 807.
[e] Voir l'intertitre « l'histoire à refaire », *"la storia da rifare"*. R. Monaldi et F. Sorti, *Imprimatur*, *op. cit.*, p. 614.

des Saints, celle qui doit décider de la canonisation d'Innocent XI, en 2040. Les indices de fictionnalité se multiplient dans le récit-cadre pour reprendre nombre des *topoi* de manuscrits trouvés. Le roman est présenté comme un tapuscrit jamais édité et laissé pendant vingt ans dans l'oubli, une transcription d'une série de volumes manuscrits du XVIIe siècle découverts par hasard dans la collection privée d'un bibliophile romain, un mystérieux et anonyme « marquis *** ***[a] » : la correspondance de l'abbé Melani. À l'intérieur de celle-ci, dissimulé parmi les papiers de l'homme d'église, se trouve « un volumineux mémoire manuscrit[b] », d'une main différente (celle qui s'avèrera être le narrateur en première personne du récit, le jeune garçon d'auberge qui reprend la plume dans le second volume). Le motif du manuscrit trouvé se voit ainsi dédoublé et mis en abyme dans une série de récits qui en cachent d'autres, comme pour multiplier les degrés de fictionnalité qui séparent le contenu historique dévoilé de l'univers de référence du lecteur. Le procédé lui-même est dénoncé par l'auteur fictif de la lettre-cadre avec une ironie toute métatextuelle : « Cela ne ressemblait-t-il pas un peu trop, peut-être, à l'expédient par lequel Manzoni et Dumas ouvrent leur deux chefs-d'œuvre, *I promessi sposi* et *Les Trois Mousquetaires* ? Eux aussi, comme par hasard, des romans historiques qui se déroulent au XVIIe siècle[c]… » L'expression cliché de la rhétorique complotiste, « *guarda caso* », et ici mise au service du jeu complice avec le lecteur de romans, à qui on sert et ressert sans cesse le motif du manuscrit trouvé dans chaque roman historique populaire ou à grand tirage – jusqu'au *Nome della rosa* lui-même[22]. Pourtant, l'effet de distanciation fictionnelle est doublement limité ; d'une part, en raison de la difficile publication de l'ouvrage en Italie[23] ; d'autre part, parce que la figure d'Atto Melani est bien réelle, ainsi que ses manuscrits, retrouvés par Monaldi et Sorti dans des archives romaines[d]. L'un des trois manuscrits du récit-cadre est ainsi un *authentique* manuscrit trouvé, précédé par la lettre fictive de Dell'Agio et censé enclore l'enquête romanesque du garçon d'auberge anonyme, dans un savant jeu de brouillage des frontières entre réalité et fiction et de brouillage des indices véridictifs et romanesques.

Cette ambivalence de façade, quant à la nature fictionnelle ou non du récit, exhibée par les *topoi* et les commentaires métatextuels, se retrouve au niveau de la structure et du style du récit enchâssé, faux document historique qui se dénoncerait comme tel :

> Je lus donc un roman. Ou devrais-je plutôt l'appeler mémoire ? S'agit-il vraiment d'un mémoire baroque, remanié pour le lecteur d'aujourd'hui ? Ou plutôt d'un

[a] R. Monaldi et F. Sorti, *Imprimatur*, *op. cit.*, p. 9.
[b] *"una voluminosa memoria manoscritta*". *Ibid.*, p. 10.
[c] *"Non somigliava forse troppo all'espediente con cui Manzoni e Dumas aprono i loro due capolavori,* I promessi sposi *e* I tre moschettieri*? Che, guarda caso, sono anch'essi romanzi storici ambientati nel Seicento…*" *Ibid.*, p. 11.
[d] Atto Melani, *Gli intrighi dei Cardinali e la potenza dello Spirito Santo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2016.

> roman moderne, qui prend place au XVIIe siècle ? Ou les deux à la fois ? […] Dans certaines parties on a en effet l'impression de lire des pages qui nous serait parvenues intactes du XVIIe siècle : tous les personnages dissertent invariablement selon le lexique des traités de l'âge classique. Mais par la suite, quand la dissertation cède le pas à l'action, le registre linguistique change brusquement, les mêmes personnages s'expriment dans une prose moderne et leurs actions semblent même se calquer ostensiblement sur le *topos* du roman policier à énigme, pour ainsi dire à la Sherlock Holmes et Watson. Exactement comme si, dans les passages en question, les auteurs avaient voulu laisser le signe de leur intervention[a].

La nature changeante du récit demande un lecteur enquêteur, philologue et adaptable, capable aussi bien d'apprécier la lecture feuilletonnante et ludique d'un roman policier traditionnel, la lecture critique d'un roman aux ambitions historiographiques déclarées, la lecture métatextuelle d'une mise en scène d'une triple culture : des manuscrits anciens, de la littérature populaire et policière, de l'héritage du roman historique de Manzoni à Eco. Surtout, elle demande la mise en pratique d'une lecture de *mauvaise foi*, incarnée par le personnage d'Atto Melani, espion et enquêteur, mise en œuvre dans l'analyse même des archives censées attester du secret dévoilé[24], et capable de réconcilier les ambitions épistémiques et ludiques du projet porté par l'œuvre. Si les auteurs disent cependant préférer le roman aux écrits académiques[25], pour mieux damer le pion aux historiens cauteleux, c'est en raison de la nature même du secret qu'ils entendent dévoiler : un secret dissimulé, accessible seulement en traquant les indices des mensonges des documents historiques comme le lecteur est invité à traquer ceux de la fiction, un secret qui demande de faire confiance aux faux pour découvrir le vrai[26], un secret qui demande de croire au vraisemblable quand l'authentique fait défaut[27] et que l'original a été égaré. La pseudo-indistinction organisée entre le roman policier archétypal et les archives authentiques ne relève donc pas du pur jeu gratuit avec les codes du récit historique documenté mais grand public à la Eco. Si le propos est doublement de mauvaise foi – parce que la démonstration historique est plus sophistique que convaincante, et parce que la fiction s'exhibe dans ce qu'elle peut avoir de plus factice, le cliché et l'invraisemblance – c'est en raison de la tentative de conciliation de deux objectifs qui rejouent l'antique *placere et docere* : une passion quasi religieuse et sacrificielle pour ce qui est présenté comme la vérité[28], qui entend faire du récit la revanche des vaincus de l'histoire[29], et une volonté d'offrir au lecteur à qui on réclame

[a] *"Lessi dunque un romanzo. O dovrei piuttosto chiamarlo memoria? Si tratta davvero di una memoria barocca, rimaneggiata per il lettore di oggi? O non piuttosto di un romanzo moderno, ambientato nel Seicento? O tutte e due le cose? […] In talune parti pare infatti di leggere pagine giunte intatte dal XVII secolo: tutti i personaggi discettano invariabilmente col lessico della trattatistica secentesca. Ma poi, quando la discettazione cede il passo all'azione, il registro linguistico muta bruscamente, i medesimi personaggi si esprimono in prosa moderna e il loro agire sembra anzi ricalcare vistosamente il* topos *del giallo investigativo, alla Sherlock Holmes e Watson per intenderci. Proprio come se in questi passi gli autori avessero voluto lasciare il segno del loro intervento.* " R. Monaldi et F. Sorti, *Imprimatur*, *op. cit.*, p. 11.

vigilance et participation le plaisir de l'histoire foisonnante. Les auteurs se réclament ainsi d'un anti-universitarisme[30] assumé tout en affirmant faire œuvre de bien public : le choix de la fiction romanesque est la réponse qu'ils veulent polémique et démocratique à ce qu'ils perçoivent comme incurie ou lâcheté des institutions officielles de savoir. Il s'agit d'une partie où gagner à tous les coups : le détour par la fiction autorise le goût du scandale, du sensationnel et du suspense de l'enquête (policière, historique) ; le genre du roman historique permet l'exhibition d'une érudition censée valoir comme garantie de la rigueur et du sérieux des propos et de l'entreprise. Enfin, le recours à de volumineux péritextes permet de jouer double jeu : exhiber la fictionnalité du montage et se réfugier derrière le mentir-vrai romanesque pour ne pas être convoqué sur le terrain scientifique, monopoliser les doubles ressources de la rhétorique véridictive et du cliché fictionnel pour faire naître le doute quant à l'authenticité du secret révélé. La mauvaise foi n'est ici mise à distance qu'en apparence : elle est avant tout un outil efficace pour faire des seuils l'interface mouvante entre le pamphlet et la fiction, le lieu, non de leur réversibilité cristalline, mais de leur indistinction. Les auteurs, dirait Deleuze, sont des personnes de la vérité.

- *Érudition et mauvaise foi : le « conte de fées »*

Tout autre est l'auteur de la volumineuse postface pseudo-érudite de la *Réfutation majeure* de Pierre Senges, qui utilise la même tension entre fiction et érudition, véridicité et mauvaise foi, dans un but exactement inverse : mettre l'érudition au service du plaisir et du frisson du faux-semblant, mobiliser le savoir pour la merveille de l'invention fictionnelle donnée en partage ; car multiplier les anecdotes savantes, c'est encore multiplier les histoires plaisantes[31]. Là où Monaldi et Sorti pratiquent le roman au nom du culte de la vérité, Senges met en œuvre une anti-véridicité au nom du plaisir de la fiction[32]. Pourtant, les deux péritextes reposent sur des procédés étonnamment semblables : l'enquête historique est présentée sous les atours de l'enquête policière, dans tout ce qu'elle a d'haletant et de fascinant[33] ; l'historiographie traditionnelle et les institutions garantes des savoirs sont moquées avec entrain par un érudit compulsif qui multiplie les hypothèses sensationnelles, les soupçons paranoïaques[34], les ouvrages datés et les « inutiles précisions érudites » ; les archives sont relues à l'aune d'une mauvaise foi joyeusement assumée[35]. Mais alors que Monaldi et Sorti refusent la parodie au profit de la satire des persécuteurs et de la vengeance des vaincus, l'humour de Senges est une invitation à la pratique et la diffusion d'un gai savoir qui, pour n'être pas tout à fait authentique, ne se veut pas moins éclairant sur notre rapport aux archives et aux

connaissances perdues d'une part[36], à la nostalgie de l'inconnu merveilleux de l'autre. Tous les procédés apparemment mis à distance dans *Imprimatur* ou *Secretum* mais en réalité mobilisés au service de la révélation sensationnelle sont allègrement parodiés dans la postface de Senges, qui met en scène une érudition devenue délirante et autotélique, à l'image de ces textes qui n'existent plus qu'à l'intérieur de leur propre commentaire[37]. Cette littérature au second degré revendique une heureuse éthique de la facticité : celle d'être une broderie ouvertement frauduleuse autour d'un vide dont la perte, loin d'être désespérante, est source de contes et d'élucubrations.

Ainsi la précision lexicale revendiquée par Monaldi et Sorti comme garantie de l'authenticité des événements décrits et de la rigueur de leurs recherches historiques[38] trouve-t-elle un contrepoint parodique dans les jeux de mots humoristiques de Senges sur « quelques-unes des leçons les plus douteuses (à propos de Luther, il est bien question de *lard* – *lardum* – et non pas de *Lares* ; quant à Pierre Martyr d'Anghiera, il ne mesure pas trois pieds de haut – *tripedalis* – mais il tremble ou il trépigne – *trepido, trepide, trepidare* – etc[a].). » Là où, chez les auteurs italiens, la précision lexicologique visait à (r)établir une seule et même réalité historique saisie dans toute sa concrétude et son unicité, les plaisanteries latinisantes de Senges fonctionnent comme embrayeurs de fictions potentielles : quel rapport entre Luther et du lard ? L'érudition n'est pas dévoilement aléthique depuis une position d'autorité qu'elle conforte et qu'elle impose, mais matrice narrative et plaisir de l'incongru : si le latin de Senges n'est pas inexact, il ouvre sur des possibles clairement fictionnels. De même, le motif de l'enquête philologique comme traque policière de la vérité dans les archives contre le mensonge de l'historiographie est retourné en plaisir de la quête idiote (au sens étymologique comme courant[39]) : si l'une des sections de la postface s'intitule « Mythes, emblèmes, traces », c'est autant par hommage à Carlo Ginzburg que pour permettre un clin d'œil amusé à « un historien célèbre pour avoir fréquenté le sabbat des sorcières et comparé le monde à un fromage gâté[b] ». L'affirmation n'est pas, en rigueur, *fausse*[40] ; mais l'auteur de la préface fait comme si le travail de Ginzburg, au fond, rejoignait le sien. L'érudition fictive de conteur d'histoires fait pendant à celle de l'historien des traces et des exclus saisis dans leur singularité : micro-histoire et savoir fictionnalisant font du détail, du minime, de l'indice fragile le point de départ de leur récit, l'un dans un travail de reconstitution (auquel prétend se livrer également le postfacier[c]), l'autre dans un travail d'extrapolation.

---

[a] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 193-194.
[b] *Ibid.*, p. 195.
[c] *Ibid.*, p. 197.

Ce genre d'enquêtes de traqueurs de traces est, en effet, toujours paranoïaque, toujours sophistique : qui s'y livre tombe dans les travers d'« une curiosité de pourfendeurs de complots[a] ». La citation de Ginzburg censée inviter « les chercheurs à relever "toutes les formes d'abductions créatrices dans la *Grande Réfutation* du pseudo Antoine de Guévare" (*sic*[b]). » semble là encore suggérer que les acrobaties logiques sont un plaisir partagé de l'historien et du faux érudit – pourvu que ce plaisir soit savouré comme tel, et non, comme dans *Imprimatur*, pris au premier degré. Aussi la critique des historiens à laquelle se livre l'auteur de la préface repose-t-elle sur des fondements inverses de celle des deux romans italiens. Ce qui est moqué, c'est l'ironie mal comprise, celle d'une posture de supériorité ricanante, par opposition au plaisir carnavalesque de la parodie réversible, où celui qui rit a conscience de son propre ridicule : « On se méfie naturellement des évidences, surtout quand elles obtiennent l'unanimité, peu s'en faut, qui est une forme de béatitude, avant la canonisation (dès lors que dans son testament Christophe Colomb affirme avoir vu le jour dans la douce ville de Gênes, bon nombre d'historiens ne veulent pas en croire un seul mot : ils tiennent, c'est bien humain, à faire partie de ceux, goguenards et stériles, à qui on ne la fait pas[c]). » Si la démystification est stérile, c'est parce que cette posture de vérité et de véridiction ne débouche sur aucune invention, mais sur de simples conclusions. À l'inverse, la mystification (entendue comme mystification et non falsification : comme illusion programmée pour être dissipée[41]) est source de renouveau : comme le commentaire, elle brode à partir de vide pour substituer la fable au manque. À la réponse unique et univoque au « qui ? » de l'enquête policière se substitue, dans la recherche sans borne (puisque le but est de multiplier les hypothèses) de l'érudition comme conte fait à plaisir, le bonheur de la *trouvaille* et de l'heureux détour.

Le paratexte prolonge ainsi la fiction que constitue la fausse traduction de la *Refutatio* : le commentaire érudit se fait le lieu de la continuité de l'enquête ludique et de l'invention fictionnelle, dans une pratique contagieuse du romanesque du faux savoir et du bricolage pseudo-philologique : « Et comme le traité érotique de Vâtsyâ la *Réfutation* d'Antoine exigeait de rassembler sur un même métier six ou sept copies frauduleuse, six ou sept paraphrases, et quelques commentaires, mêmes acerbes, pour rétablir le texte dans son intégrité[d]. » Collage et tissage sont les deux opérations reines d'un processus d'homogénéisation de l'hétéroclite des écrits et du monde pour composer quelque chose de *lisible* ; vraie et fausse érudition sont les

[a] *Ibid.*, p. 196.
[b] *Ibid.* Comme l'indique ironiquement l'adverbe latin, la citation est apocryphe.
[c] *Ibid.*, p. 199-200.
[d] *Ibid.*, p. 192.

outils qui permettent de donner au texte cohérence et cohésion : seule intégrité possible de l'œuvre perdue. Aussi la postface se conclut-elle sur une défense de « l'hypothèse comme odyssée », contre la volonté de conclure. Plutôt que de déplorer l'absence de réponse, la perte des certitudes, les impasses de l'enquête historique, la postface mi-érudite mi fictionnalisante nous invite à lire l'enquête comme roman, et la *Réfutation* comme un roman *de* Guevera : moins un écrit délirant *par* l'érudit renaissant qu'un portrait fictif et romanesque de ce nouveau prince hâve, lui aussi personnage né à la fiction dès qu'on lui compose un corps textuel.

c. Des livres-paratextes ?

Enfin, certains romans pourraient presque être présentés comme des livres tout entiers fait de paratextes, au sens littéral du terme, où le *texte* lui-même est escamoté, perdu ou dérobé. Ce sont les livres de Senges, construits poétiquement pour être des commentaires à propos d'un autre texte[42], qui ne sera pas ou peu donné à lire : *Veuves au maquillage* peut ainsi s'envisager comme le double commentaire, fragmentaire et ironique, de l'*Anatomie de la mélancolie* de Burton et des *Œuvres complètes* d'Ambroise Paré. Ce sont, avant eux, les textes postmodernes et ludiques de Perec et Calvino. Dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, roman-incipits[43], on peut aussi lire le récit-cadre comme un « pré-texte », un espace artificiellement construit pour la mise en scène des récits enchâssés, qui concentreraient, dans la force de leur commencement, toute l'énergie romanesque[44] désirée par l'auteur. En ce sens, le roman fonctionne selon un principe semblable à celui du *Decameron* tel que l'analyse Calvino : « Le récit-cadre, comme la scène du théâtre classique, doit demeurer générique, image de l'espace idéal où les histoires prennent corps[a]. » Si le récit-cadre n'est pas tout à fait « générique », force est de constater que son protagoniste, le Lecteur, reste anonyme, qu'il est avant tout le vecteur qui permet d'organiser la quête éperdue de suite(s) générée par le début intriguant de chaque nouveau récit. Surtout, cet espace pré-textuel est celui, conjointement, de l'enquête et du faux : le Lecteur recherche constamment les livres qui lui échappent, et achoppe tout aussi constamment sur des faux, des apocryphes, des manuscrits substitués les uns aux autres dans la grande mystification orchestrée par Marana. Le roman se construit ainsi comme une série d'espaces suspendus au-dessus du vide[45] : dès le titre, qui est une proposition subordonnée dépourvue de verbe et de proposition principale, mais aussi dans la série des textes à la fois inachevés et clos dans leur force inaugurale, et dans la quête aporétique du Lecteur dont les

[a] I. Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 192.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

déplacements incessants et frustrants semblent dessiner ces « lignes qui s'entrecroisent » évoquées par les titres des romans potentiels. Paradoxalement, le récit le plus développé, celui qui offre une conclusion (la plus ironiquement traditionnelle qui soit : un mariage), est l'aventure prétexte du Lecteur en quête de suite, et celle de la Lectrice qui cherche l'ouvrage correspondant à ses désirs (d'où la logique prétextuelle : chaque incipit semble découler de la formulation du vœu de la lectrice à qui Marana sert de Schéhérazade). Or, selon Marana, figure métatextuelle de l'auteur, ces espaces de la recherche du livre à lire qui sera à la fois donné et refusé (donné dans toute la force suffisante de son commencement, refusé par fragmentation, déformation, mauvaise traduction et occultation), cet espace qui fait récit, est celui du cristal où chaque texte forme à la fois une facette indépendante et un tout organique avec la somme des autres[46]. Si la figure de l'auteur s'y dissout et avec elle le fantasme de l'authenticité de la « main » et de la voix uniques, c'est au profit d'une célébration de la littérature comme cristal où viennent s'entrelacer organiquement l'ensemble des récits possibles. C'est ainsi le roman dans son ensemble qui devient l'espace cristallin, dans un sens à la fois calvinien et deleuzien, de la métamorphose sérielle de récits qui s'engendrent continument dans une cohérence et une consistance qui ne sont pas celles de la maîtrise d'un auteur unique, mais sont issues du jeu des échos réticulés et des reflets lunaires des motifs de la narration et des désirs de lecteurs par-delà le silence final de la fosse[47].

Enfin, *Un cabinet d'amateur* semble lui aussi être tout entier un livre-prétexte et un livre-paratexte. D'une part parce que, « encryptant » *La Vie mode d'emploi* dans tous les sens du terme (la dissimulant dans le texte par des impli-citations et des renvois textuels cachés, mais aussi la mettant en tombeau à l'image du tableau éponyme), il se construit lui aussi comme une glose autour d'un manque qu'on dissimule sous l'accumulation de textes fallacieux, dans une démarche typique des fictions perecquiennes en général, de *La Disparition* à *W ou le souvenir d'enfance* en passant par *La Vie mode d'emploi*. D'autre part parce que, élaboré comme l'*ekphrasis* dissimulée de cabinets d'amateur du XVIIe siècle[48], il multiplie les discours sur la peinture en tant que discours sur la littérature, si bien que l'intrigue, réduite au minimum, progresse surtout dans la série des thèses, notices, coupures de journaux ou commentaires qui rendent compte de l'œuvre-titre. Tout le « plaisir » du texte tient dans l'accumulation de gloses qui escamotent plus qu'elles ne la révèlent l'œuvre picturale et les récits fragmentaires qu'elle fait miroiter à l'exégèse des curieux qui en scrutent les variations à la loupe. Le récit est un montage de textes qui en renvoient à d'autres, occultés ou refusés, demeurant mystérieux (à la force calvinienne du commencement fait ainsi écho le pouvoir et le plaisir de l'énigme), montage qui constitue le mécanisme même de la mystification. Là encore, le roman se construit

comme la scène du manque et du vide, scène inaugurale et trompeuse où peut s'enclencher la machine fictionnelle, qui transforme l'allusion en récit embryonnaire, l'énigme en histoire attendant sa fin, la citation en amorce de suite, la série des références en cristal des métamorphoses, et la mystification en frisson du faire-semblant.

Si les paratextes constituent donc des espaces à part, même quand ils parasitent l'ensemble du livre, c'est en raison de leur fonction liminaire : la frontière qu'ils construisent est à la fois la structure à partir de laquelle s'élabore le cristal de la fiction, mais aussi un terrain glissant puisque ces marges du texte en conditionnent le rapport au faux dans la séparation même qu'elles organisent entre espace intra-diégétique et espace extra-diégétique. S'y produisent soit des formations cristallines, où le renversement du vrai et du faux, l'échange des récits et des gloses dessinent un espace ludique de réversions, soit des pièges qui entravent la capacité du lecteur à maîtriser les tenants et les aboutissants de son interprétation. Toujours est-il que les seuils des récits de faux tendent à spatialiser l'entrée dans la falsification, à se présenter comme des *lieux* où la vigilance est requise pour éviter les écueils posés par ce partenaire de puzzle pas toujours *fair-play* qu'est le narrateur ou l'auteur.

2. Scènes numériques : traquer et être tracé

Mais il est, bien sûr, un autre type d'espace qui joue sur l'importance de la frontière et des marges entre l'actuel et le virtuel, le réel et sa représentation ; un autre espace qui requiert pour fonctionner pleinement la participation d'un destinataire à qui on laisse plus ou moins de marge de manœuvre : ce qu'on désigne très largement par « le numérique » qui semble avoir, dans l'imaginaire actuel, pris la place des hologrammes et autres programmes de simulation par ordinateur qui fascinaient et inquiétaient Baudrillard et ses contemporains, comme catalyseur et comme lieu privilégié de la représentation et de la fabrication d'angoisses à la fois ontologiques et épistémiques. Il faudrait faire toute une autre thèse sur les rapports entre numérique et faux en général, et fiction littéraire numérique et faux en particulier, pour traiter vraiment la question ; nous nous contenterons donc ici d'esquisser très modestement quelques pistes de réflexion, à partir de l'exemple de l'œuvre numérique fictionnelle *Étant donnée* de Cécile Portier.

Dans leur article, S. Monjour, M. Vitali-Rosati et G. Wormser[49] avancent que l'espace numérique est un espace privilégié pour critiquer ontologiquement la double opposition entre imaginaire et réel d'une part, original et copie de l'autre, ainsi que les systèmes hiérarchiques qui articulent ces notions entre elles, en tant qu'il serait le lieu privilégié de la « fusion » de ces

éléments. Il nous semble en tout cas que des auteurs ou des autrices comme Cécile Portier l'envisagent comme un espace cristallin où imaginaire et réel, représentation et réalité, original et copie ne se confondent pas absolument, mais s'informent réciproquement. L'horizon éthique et politique de leurs fictions ne reposent ni sur une représentation ni sur une dénonciation de la virtualisation du monde ou des rapports humains, comme on a pu le faire à l'ère de la simulation ou du spectacle ; mais sur le pouvoir redonné (sur un mode effectif ou simplement ludique) aux « navigateurs » non seulement de se repérer dans, d'enquêter sur, de se représenter ces deux mondes distincts mais non hermétiques, mais encore et surtout de manipuler les systèmes d'interférences par lesquels le « virtuel » construit, cartographie, rend lisible et visible le « réel » et/ou « l'actuel », et inversement. La notion de navigabilité y est cruciale, comme en atteste le sous-titre d'*Étant donnée* : « le monde n'est plus lisible, il est navigable ». Les fictions de Cécile Portier construisent alors des espaces à la fois réels et virtuels où le navigateur-enquêteur doit se déplacer et enquêter pour articuler indices lisibles et indices visibles[50].

Étant donnée a toutefois une particularité qui complique et relance l'analyse qu'on peut en faire : c'est une œuvre-vestige, qui n'existe plus en ligne qu'à l'état de traces : il n'est plus possible de la consulter telle qu'elle était au moment de sa création[51]. Elle n'est accessible pour nous désormais qu'à travers un double filtre, imprévu, mais qui en conditionne la réception : celui du romanesque de l'enquête qu'il est nécessaire de mener pour imaginer et reconstituer l'œuvre à partir de ces traces ; celui du romanesque des vestiges où une partie de la séduction de l'œuvre tient à son caractère spectral, ni tout à fait perdue ou disparue, ni entièrement présente. Cette œuvre hypermédiatique s'articule autour de la découverte d'une femme nue (par écho à l'œuvre *Étant donnés* de Marcel Duchamp) dans un champ, sans qu'on ne sache rien d'elle. S'ensuit alors la collecte de toutes les traces qu'elle a pu laisser pour tenter de reconstituer son identité et son histoire[52]. L'œuvre s'applique à déjouer systématiquement le complexe d'Actéon qui pourrait se former à partir de la position initiale de voyeurisme[53] où elle place son destinataire : il s'agit en effet, apparemment, de faire du corps nu de cette femme amnésique, anonyme et inconsciente, allongée comme un nu érotique traditionnel (on n'en voit pas le visage), un objet de savoir, en rassemblant toutes les données qu'elle a pu laisser derrière elle. Le corps muet, indice d'un événement énigmatique, signe indéchiffrable, suscite l'enquête et la contemplation. Mais il est dans une position renversée par rapport à celui de l'œuvre de Duchamp, refusant au regard l'obscène des cuisses écartées ; surtout, disparaissant, il ne réapparaît que partiellement, pixellisé, incomplet, malgré les efforts du destinataire-voyeur. En outre, aucune solution ne sera donnée, et l'inconnue pourra échapper à la curiosité et au regard inquisiteur du navigateur lancé sur ses traces[54] : dans cette œuvre chorale, chaque épisode, d'un

auteur ou d'une autrice différents, renvoie au participant non un portrait de l'inconnue mais un reflet de ce qu'il est, de ce qu'il pense être, de ce qu'il ne maîtrise pas.

Étant donnée est une réflexion sur la somme des traces qu'on laisse et qui nous constituent non seulement sans que nous en ayons nécessairement conscience, mais même sans que nous ne soyons nécessairement capables de les lire, alors même qu'elles conditionnent notre existence numérique, et donc notre existence réelle. L'œuvre articule visible et lisible pour nous renvoyer à notre position de lecteur-navigateur « analphabète[a] » incapable de *lire* le visible qui se donne à lui comme collection de signes muets ; et voué à tenter de *déchiffrer* le lisible qui parasite ce qui lui est donné à voir. Le corps nu renvoie non à une personne mais à une œuvre d'art ; le visible est conditionné et construit par le lisible, et inversement. Les signes et les images s'échangent pour suggérer que réel et virtuel fictionnel, s'ils sont distincts, ne sont pas séparés ; les données qui font aussi de nous des corps-signes, des corps-traces exposés au voyeurisme de qui sait les analyser et leur donner sens traversent de part en part ces deux espaces.

L'enquête est alors une double expérience de déprise et de reprise : déprise d'un désir de savoir qui est désir de maîtrise ; reprise d'outils qui nous permettent de nous réapproprier les données qui nous échappent autant qu'elles nous constituent. La métaphore de la navigation prend ainsi un double sens : savoir discerner le sillage qu'on laisse, savoir se repérer dans des espaces minés où les images cachent de l'écriture et l'écriture produit des images. Il s'agit de désamorcer la transformation de la donnée en trace pour lui redonner un statut d'indice et d'énigme : celui de la griffure qui vient « rayer le tissu sans coutures de la réalité[b] », comme le dit Boltanski, de l'image qui tout à coup fait écran et devient inutilisable parce qu'inconvertible en signe exploitable, de la révélation de l'image dans l'image, de l'irrésolution du sens derrière la représentation, de l'artificialité de l'évidence visuelle rendue à une opacité déroutante. D'où le dispositif d'*Étant donnée*, qui articule dessin, trace et fiction. Y est en effet affirmé, dans une syllepse qui condense le projet esthétique et éthique de l'œuvre : « Ce qui compte : ce qui nous dessine sans nous tracer. » L'entrée dans l'œuvre se fait par une photographie à laquelle se superpose progressivement, par calque, un dessin du même terrain vague où, par effet de zoom, on découvrira le corps. La photographie cependant est tirée de Google Street View : c'est une image sans auteur, décontextualisée, qui finit par n'attester ni plus ni mieux de l'espace (pourtant réel et actuel) qu'elle représente que le dessin au calque qui en déréalise les traits pour, comme l'explique C. Portier, nous faire entrer dans la fiction :

[a] C. Portier, « Étant donnée », art. cit.
[b] Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012, p. 21.

> En fait, le dessin serait comme une écriture de l'image, comme une abstraction par rapport au réel, qui fait déjà un peu écriture et qui en même temps apporte du sens en enlevant de la saturation et du trop-plein de réalité. Alors que, justement, les données et le traçage seraient comme une photographie hyper saturée, bourrée de pixels, hyper bien définie, qui serait à la fois d'une vulgarité absolue et d'une illisibilité totale. Les *big data*, c'est cela ! D'ailleurs, on est obligé de les dessiner pour en faire quelque chose. […] Je ne sais pas bien l'exprimer, mais je sais que ce qui m'intéresse dans l'image, c'est bien cela : comment s'en libérer, comment créer des images qui ne nous enferment pas ? […] C'est-à-dire, à l'intérieur de ces images-là, remettre du subtil, pas simplement du subtil au sens du joli, mais quelque chose qui arrête de tout obturer, qui rouvre notre réel et nos espaces de vie[a].

À l'opération d'articulation du visible et du lisible qui se joue dans l'œuvre (il faut miner la fausse évidence du visible par du lisible, et rendre illisibles tant les indices aperçus pour ne pas en faire des traces que les outils de visualisation de données aliénantes) correspond donc un processus de réarticulation des espaces virtuels et réels : le terrain vague d'Aubervilliers qu'on peut s'approprier sur Google Street View en ayant l'illusion que la contemplation de l'image peut se substituer au déplacement sur place devient l'espace déréalisé d'une enquête de fiction, l'espace impossible d'une image minée et en métamorphose constante. La photographie présentée comme capture directe du monde, le réel et ses représentations piégées, faussées ou fictionnelles, entrent dans un cristal où il ne s'agit pas de se laisser étourdir par la succession des images, mais bien de maîtriser le jeu de leurs superpositions et de leurs correspondances, pour *se dessiner* et non *être dessiné*. C'est en ce sens que le caractère numérique de l'œuvre prend toute sa pertinence, dans sa navigabilité, qui permet, au-delà de l'aspect cyclique de l'œuvre (apparition-disparition), de composer et de décomposer librement les parcours aporétiques de l'enquête, de choisir son mode d'engagement dans l'investigation, de s'approprier l'œuvre sans s'approprier l'autre (l'inconnue, l'ensemble des auteurs et autrices qui échangent leurs voix et leurs créations, l'ensemble des participants au jeu de l'œuvre).

Le « navigable » dans l'œuvre vaut donc comme le refus d'une totalité organique de l'individu et de ses traces, de la somme des récits, de la somme des représentations, au profit du libre agencement des fragments (d'information, d'œuvres) entre eux. Il y a donc un double usage de la trace dans l'œuvre de C. Portier : d'une part, la trace aliénante comme outil de la traçabilité des êtres ; d'autre part, la trace constituée en indice, en énigme, en piège, comme manière de faire dérailler la reconstitution causale, linéaire, des êtres et des gestes à l'œuvre dans la traçabilité, et qui ouvre sur de nouveaux espaces, à construire dans et par les modélisations mêmes qui prétendent représenter le réel. Les effets de brouillage qu'on voit dans

[a] L. Lelevé et C. Portier, « Entretien avec Cécile Portier », art. cit., p. 249-250.

Étant donnée ont des incidences sur les lecteurs, sur nos pratiques. Ils continuent, même après la disparition des œuvres, à exister en ligne d'une manière ou d'une autre : le vestige est encore un outil de perpétuation de la fiction, le parasitage se prolonge même si la structure fictionnelle dans laquelle il s'insérait s'est effacée. C'est pourquoi l'enjeu (esthétique, éthique, politique) de la fiction numérique, telle qu'elle est pratiquée par des auteurs comme Cécile Portier, n'est pas de dévoiler le virtuel comme simulacre, ou d'exhiber la fiction comme trompe-l'œil ludique, ironique ou polémique ; c'est bien davantage de redonner, par la réinstauration d'une navigation libre (enquête in(dé)finie, errance, hasard des données et des images), des pouvoirs de manipulation, de lecture, d'agencement de la série des représentations que nous appelons « réalité » et dont, par ses pouvoirs pseudo-démiurgiques mais réellement performatifs, est partie prenante la fiction.

Les paratextes ou les espaces fictionnels numériques peuvent donc se concevoir comme des « zones » privilégiées non du faux ou du discours sur le faux en tant que tel, mais de construction de cristaux où faire jouer la réversibilité du réel et de l'imaginaire, du virtuel et de l'actuel, de la recherche documentaire et de l'invention fictionnelle. Cette réversibilité n'est jamais gratuite mais toujours prise, comme on l'a vu, dans des enjeux épistémiques et éthiques qui, pour se présenter sur des modes tantôt ludiques, tantôt polémiques, ont toujours pour rôle de souligner la fonction critique de la fiction qu'ils encadrent. Ils se définissent donc comme des *lieux*, des marges ou des « franges », pour reprendre un terme genettien, liminaires ; des seuils où se jouent moins la séparation du texte de fiction avec son hors-texte, que la régulation des systèmes, des flux et des pouvoirs d'échange entre les couples d'opposés qui alternent et se renversent dans le cristal. Ce qui est en jeu donc, *in fine*, c'est le rôle social, culturel ou politique de la fiction elle-même : comment s'inscrit-elle dans l'espace actuel, réel, duquel se détache et auquel se rattache l'œuvre ?

II. Les faux espaces : une falsification comme une autre ?

> *« En somme, la danse de ces géographes devant l'attesté est une manière agréable, non réaliste, de postuler la réalité, et d'écrire sur cette lancée*[a]*. » Pierre Senges*

Péritextes et scènes numériques ne sont pas donc des lieux faux, ni même particulièrement des lieux du faux, mais des zones de définition de la fiction comme formation

[a] A. Camus et L. Demanze, « Préférer Pergame à Alexandrie », art. cit., p. 148-149.

cristalline. Pour interroger les liens entre faux et espace, les modalités de la spatialisation du faux, la possibilité même de l'existence d'espaces faux, il faut donc délaisser la métaphore et revenir à une acception plus littérale, ou du moins plus géographique, de la notion d'espace. Si on a jusqu'ici défini la falsification comme une activité de production d'un objet conçu pour susciter une attribution trompeuse, certains cas-limites nous incitent à poser la question de l'existence et de la possibilité non seulement de faux objets mais de faux espaces : comment et pourquoi falsifier un paysage, une ville, un pays ? Pour tenter de mesurer la différence qui sépare les faux espaces des faux objets qui sont au cœur de notre corpus, on analysera trois cas de figure : les espaces conçus *comme* des faux ; les espaces falsifiés et les espaces factices. La falsification y est opérée selon des modalités différentes ; mais, à chaque fois, elle a pour conséquence de ramener l'espace géographique représenté (figé, cartographié, rationalisé, strié de données) à un *lieu*[55] mouvant, instable, cristallin – à moins qu'il ne s'agisse que de pseudo-falsification, qui ne produit, comme on le verra, que des cristaux en toc, et, dès lors, dangereux.

1. Des espaces conçus comme des faux

Certains espaces sont construits exactement sur le même modèle qu'un faux tableau ou une fausse relique : comme des artefacts conçus pour faire l'objet d'une fausse indentification. C'est ce que Bruce Bégout décrit dans un court texte, « Faux Paris. *Une fiction*[a] ». Il y retrace le projet de création d'une réplique de Paris illuminée la nuit pour détourner les attaques des avions allemands de la capitale pendant la première guerre mondiale : à un moment où les techniques de repérage ne sont pas extrêmement bien développées, l'armée envisage de proposer un double de la ville à offrir comme cible aux bombardements, et demande à Fernand Jacopozzi, un ingénieur italien, de créer des illuminations qui simulent une ville sous couvre-feu, c'est à dire des éclairages qui tentent de se dissimuler : autrement dit, comme l'écrit Bégout, de « simuler le camouflage[b] ». L'armistice rendit caduc le projet et le faux Paris ne fut jamais réalisé.

Le faux Paris évoqué par Bégout concentre toute la série des problématiques typiques de l'objet faux : c'est un faux au carré, qui simule une dissimulation ; c'est une œuvre qui n'existe plus, un artefact dont il reste à peine des traces, un projet fantôme et méconnu ; c'est un espace *inapproprié* : Paris n'y est plus dans Paris, il est, tout partiel et fragmenté, dans un

[a] Bruce Bégout, « Faux Paris. Une fiction » dans *Suburbia*, Paris, Éditions Inculte, 2013, p. 145-162.
[b] *Ibid.*, p. 148.

terrain vague : l'artefact est *déplacé* dans le temps et dans l'espace, anachronique et incongru. Le faux Paris, qui n'a que très peu existé et qui n'existe plus, demande donc à être reconstruit, ré-imaginé à partir de ses traces ; pour ce faire, Bruce Bégout a recours à une cartographie défamiliarisante d'espaces bien identifiés : « C'est le début de l'après-midi. Le temps est froid et humide. Je remonte les Champs-Élysées […]. Je suis venu ici en repérage, vérifier la correspondance entre le territoire et son idée. […] Devant moi, à deux cents mètres environ, au-dessus d'un monticule, s'élève un bosquet d'arbre dépouillés et lugubres : l'Arc de Triomphe. Dans mon dos, tout en bas de la longue déclivité, la place de la Concorde côtoie la station d'épuration des eaux usées d'Herblay. […] Je consulte l'application GPS de mon smartphone : 49°.00'40.43'N./2°.07'44.28'E. Aucun doute. Je suis bien à Paris en septembre 1918[a]. » Bien entendu, le territoire (imaginaire *et* faux) ne peut pas correspondre à la carte : la métalepse, figure à la fois de la transgression fantasmée des frontières entre espace réel et espace imaginaire, et de la transgression de l'impératif de vraisemblance fictionnelle, vient dire ici l'écart entre la trace invisible, le signe reconstitué, et le visible du territoire contemporain et périphérique de la capitale. L'« idée » du faux (tout ce qu'il reste de lui) est ce qui transforme l'espace visible en l'instaurant dans un écart avec ce qu'attend le regard ; en retour, la description de l'espace visible vient souligner tout ce qu'avait d'*utopique* le faux Paris : espace toujours déplacé, superposition transgressive d'une carte faussée à un territoire sacrifié.

La transformation de l'espace connu s'effectue également par un déplacement dans le temps qui révèle une nouvelle fois le caractère d'utopie du faux :

> Comme rien n'a été édifié dans cette zone B, je ne peux même pas espérer trouver quelque part, au hasard d'un sentier ou d'une haie, des vestiges de ce leurre. Pourquoi suis-je alors venu me promener dans ce no man's land suburbain ? […] En planifiant cette excursion, je voulais sans doute, si j'ausculte les raisons profondes de mon choix, me rendre compte de la possibilité imaginaire d'une ville fantôme. Après tout, il est assez excitant de parcourir une cité qui n'a jamais existé. Je dois en effet tout créer par moi-même et envisager un faux qui n'a pas eu l'occasion de remplacer le vrai. Je procède ainsi à une sorte de voyage virtuel dans un passé qui n'a pas eu lieu et qui, ce faisant, ressemble tout à fait au futur. Ce faux Paris s'apparente à une sorte d'utopie urbaine, à une projection imaginaire qui n'existe qu'à l'état d'irréalité dans la conscience de ceux qui la font. C'est la raison pour laquelle, si je veux me représenter ce qu'elle aurait pu être, je dois à proprement parler simuler une simulation. C'est sans doute ce brouillage spatio-temporel qui m'intrigue. Je suis éloigné du réel par deux degrés de fiction : le leurre comme fiction (le faux Paris) et la fiction du leurre (sa non-réalisation[b]).

[a] *Ibid.*, p. 145-146.
[b] *Ibid.*, p. 149-150.

Il y a un double effet de contamination et de cristallisation qui se crée sous l'effet du faux (ou plutôt, du fantôme et de l'idée du faux). Contamination, d'une part, parce que Bégout décrit un effet *virtualisant* du faux : virtualisation de l'espace actuel qui s'efface derrière le triple espace *imaginaire* du faux disparu et non accompli, *perdu* des constructions passées, *à naître* des aménagements futurs ; virtualisation des déplacements du narrateur : le promeneur/flâneur errant dans les environs de Paris devient *voyageur* utopique et uchronique, navigateur d'espaces virtuels et explorateur d'espaces faux ; virtualisation du faux lui-même enfin : il y aurait pu y avoir des vestiges, mais, à mesure que progresse le texte, le faux perd de plus en plus en consistance ontologique, devient « projection imaginaire », simulation d'une simulation, fiction. Et l'absence, l'inconsistance du faux est ce qui vient en retour déréaliser l'espace actuel : la précision toponymique (Herblay) et la précision géographique (les coordonnées du GPS) contrastent ironiquement avec ce qui est désigné comme un « no man's land périurbain ». Le vestige, envisagé sous l'angle d'un paradigme indiciaire, devrait déboucher sur une reconstitution ferme du passé ; ici son absence fait vaciller la consistance même du présent.

D'où, en regard, un effet de cristallisation : espace uchronique et utopique du faux et espace situé et visible actuel échangent et renversent leurs qualités ; l'actuel, sous l'effet de la métalepse, devient insituable dans le temps et dans l'espace (« Je suis bien à Paris en septembre 1918[56] »), tandis que le virtuel, l'inactuel, acquièrent des caractéristiques visuelles qui le *donnent à voir*, comme en témoigne l'isotopie de la vision et de la ressemblance qui sature progressivement le passage (« ressemble », « s'apparente », « projection », « représenter », etc.). Les deux espaces, cependant, restent distincts, comme en atteste la possibilité de percevoir la métalepse comme telle : si le faux est une « fiction », Bégout n'a pas recours à la science-fiction, le voyage dans le temps (à la fois passé et futur) demeure virtuel, donc cristallin : c'est bien parce que le déplacement reste imaginaire que le faux peut présenter une signification pour le contemporain, présenter le double sens d'une archive (d'un projet fou) et d'une anticipation. C'est pourquoi il s'agit moins de retrouver les quelques traces réelles et actuelles qui restent du faux Paris, que de *simuler*, pour soi, « la possibilité imaginaire d'une ville fantôme ». Le faux comme artefact a disparu, l'idée de faux est le départ de la fiction. L'affirmation selon laquelle le leurre est une fiction à distinguer de la fiction du leurre est donc plus retorse que ne le laisse supposer l'élégance trompeuse du chiasme. Si le leurre peut s'envisager comme fiction, ce n'est pas tant parce que c'est une tromperie, que parce qu'il invente un espace imaginaire *sui generis*, utopique, impossible : l'espace imaginaire d'une ville fantôme, une ville qui était *déjà* fantôme avant sa disparition, une ville-décor qui n'avait de sens que d'être un théâtre d'ombres et de

lueurs cachées fait pour être détruit ; le faux est fiction parce qu'il invente un monde fictif. Ce que le narrateur de Bégout voit sans le voir dans le terrain *vague* du faux[57], c'est le fantôme d'une ville fantôme. Et la fiction du leurre, c'est peut-être moins celle de ceux qui l'ont conçu sans le réaliser, que la sienne propre, qui reconstruit à sa guise un double Paris, dans un passé artificiel et incongru, dans un futur apocalyptique (car si anticipation il y a, c'est celle d'une destruction, du devenir vestige de la capitale).

La fiction, donc, n'est pas toujours (ou pas seulement) là où l'on croit pouvoir la situer avec assurance : elle se glisse dans les interstices laissés par la polysémie et les syllepses, à commencer par le titre. « *Une fiction* » désigne à la fois l'espace concerné et le genre du récit qui en rend compte : comme si l'invraisemblance du faux commandait l'adoption de la métalepse, et avec elle des procédés de déréalisation typiques de la fiction. On retrouve pourtant toutes les caractéristiques de l'enquête de non-fiction dans son texte : un *je* apparemment situé pour prendre la parole, un récit d'enquête[58], des coordonnées spatiales précises, des résultats d'investigation au moins partiellement vérifiables par le lecteur. Mais il s'agit d'« une fiction » parce que le faux Paris est un espace qui, en raison de son caractère utopique et uchronique, demande à être ressaisi dans un discours fictif pour être compris, pour retrouver une forme d'actualité. Ce type d'espace semble devoir commander l'invention d'une méthodologie d'enquête fictionnelle pour en comprendre les présupposés, comme l'écrit Bégout : « Le faux m'inspire, et j'aime, comme les fils d'une tapisserie, entremêler l'authentique et le factice, dérouter les repères habituels de la vérité, plonger le réel dans une sorte de brouillard psychochimique. Bien souvent, la vérité n'est pas tant décevante que soporifique. Seul le faux réveille son éclat[a]. » L'image du brouillard, à nouveau, fait surgir le thème de la vision entravée à travers laquelle se dit à la fois l'absence et la présence du faux, mais aussi la construction cristalline de la vérité : si on veut qu'elle ait quelque éclat, il faut la confronter aux faux sous toutes les formes (mouvantes) qu'il prend dans le texte de Bégout, celles du factice, du leurre, de la fiction (dissimulée *sous* le leurre et *comme* leurre et néanmoins distincte de lui). Dès lors, le récit de l'enquête prend le double caractère d'une exhumation du perdu et de l'oublié (il y a bien eu un projet de faux Paris, ce n'est pas une invention de Bégout) et d'un récit romanesque d'une quête de fantômes.

Si bien que la lecture des signes, l'enquête historique, et l'invention de la fiction forment une série de gestes articulés les uns aux autres qui visent, fantasmatiquement, à *rendre réel* le perdu, l'oublié ou l'évanescent – folie, manie qui est à la fois romanesque et documentée, jeu

[a] *Ibid.*

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

mélancolique mais aussi sérieux : derrière l'interrogation sur les changements de la forme d'une ville, le narrateur se questionne sur les « relations plus générales entre la guerre et la simulation[a] ». Le vertige métaleptique n'occulte pas la violence sacrificielle du faux : après tout, pour les figurants du faux Paris, il s'agissait de « [j]ouer aux noctambules d'une ville imaginaire en attendant qu'une bombe réelle vous tombe sur la tête[b] ». Le mirage ludique du faux a pour limites nettes la destruction et la mort programmées, et la dichotomie réel/imaginaire est fermement réinstaurée dans l'*excipit* par le rappel de la finalité de la simulation. L'imaginaire, le simulé, le virtuel n'échappe pas à la guerre : il en est partie prenante, il en est l'un des outils et des moyens. Nulle réversion définitive du réel dans le simulacre qui supplanterait définitivement le réel par un hyperréel indistinct, ici : le fantôme même du faux Paris rappelle tragiquement et mélancoliquement la limite de la simulation, sans nostalgie de la perte du vestige et de l'artefact original, mais dans la conscience critique et politique que le merveilleux du mirage dissimule sous son charme la violence qui en justifie la construction : « Mentir enchante. Le faux Paris constitue, à mes yeux, l'un des témoignages à peine réels du *devenir merveilleux de la technique*, qu'elle soit industrielle, commerciale ou militaire. Et le fait qu'il n'en reste, ici et là, que des traces évanescentes, peut-être elles-mêmes fictives, n'est pas sans ajouter au charme trouble et maléfique des mirages modernes[c]. »

Aussi le récit d'enquête de Bégout semble-t-il s'éloigner du récit factuel pour devenir récit fictionnel, moins en raison de son contenu narratif (après tout, si le faux Paris est une fiction en tant que leurre jamais actualisé, le projet, lui, est attesté) que de la fictivité de la narration[59]. Les personnages prennent des allures de type et semblent conformer leur comportement à celui de figures topiques (« Il avait retrouvé sa contenance sévère, cette placidité du chef au cœur de la tempête que louent tous les manuels militaires[d]. ») La progression de l'enquête semble moins obéir à la logique d'un exposé causal et cohérent qu'à une structure paratactique, marquée par le surgissement brusque d'ellipses temporelles et spatiales qui répondent moins à l'irruption de faits imprévus ou nouveaux, ou même d'associations d'idées dans l'effort de reconstitution et de compréhension du leurre, de son histoire et de sa nature, que de *lectures* (« C'est en lisant début octobre[e] », « Au bout de deux

[a] *Ibid.*, p. 151.
[b] *Ibid.*, p. 162.
[c] *Ibid.*
[d] *Ibid.*, p. 157.
[e] *Ibid.*, p. 151.

heures de consultation[a] », « Nous regagnons la salle de lecture[b] », « Je relis mes notes[c] »). Explorant un passé qui n'a jamais existé, le narrateur se meut dans un monde de textes : visible seulement sur un mode virtuel, le faux se donne à *lire*. Surtout, la *mise en intrigue* de l'enquête sur le faux comme de l'analyse que tente d'en proposer le narrateur déjoue les exigences du récit factuel historiographique au profit d'une économie du suspense typique de la fiction, *a fortiori* policière[60].

Dans l'*incipit*, la fusion métaleptique du temps présent et du temps passé, la représentation spatialisée du faux semblent répondre à l'idéal du « récit historique parfait » au sens de Baroni. Mais tout, dans le texte, dysfonctionne sciemment : parce que l'alliance de la métalepse et de la deixis (« *je suis* à Paris en 1918 ») provoque un fort sentiment d'invraisemblance et de défamiliarisation qui ne font pas de la description du faux Paris, ancrée dans le paysage de la banlieue contemporaine, une hypotypose à la fois synchronique et explicative, mais un espace impossible, fictif et déroutant ; parce que nulle logique causale ne régit la progression de l'enquête, mais une alternance de curiosité ou d'émerveillement, de surprise et de déception qui relancent le mouvement de la recherche au fil de la sérendipité des lectures et des caprices de la rêverie ; parce que les thèmes de la perte, de l'effacement et de la hantise réintroduisent une temporalité irréductible au fantasme spatialisant. C'est ici la cartographie imaginaire qui permet de faire surgir à la fois le temps, les fantômes et les questionnements, soit l'*intrigue*. Aussi le narrateur se comporte-t-il comme un personnage de roman policier : il entend « éclaircir le mystère du faux Paris », s'affirme « convaincu que Jacopozzi est l'homme clé de toute cette affaire[d] ». Aussi l'enquête est-elle aporétique et décevante : « Je sors de l'immeuble un peu chagriné. Je m'attendais à découvrir des pièces inédites, des indices éclairants[e]. » Le texte de Bégout n'entend ni récupérer de manière performante et transparente le paradigme indiciaire pour établir des résultats de recherche définitifs quant au faux Paris, ni exploiter la structure téléologique du roman à énigme pour proposer une reconstitution causale des événements efficace et indiscutable : le narrateur s'avoue à la dernière page pris au jeu, ensorcelé, enchanté. La fictionnalité du récit d'enquête ludiquement rapportée sur le mode policier vient déjouer le sérieux de la consultation des archives ; mais les résultats glanés et retranscrits sont véridiques (toutes les citations du texte, par exemple, renvoient à des ouvrages consultables par le lecteur) et leur fonction critique et

[a] *Ibid.*, p. 154.
[b] *Ibid.*, p. 157.
[c] *Ibid.*, p. 161.
[d] *Ibid.*, p. 158.
[e] *Ibid.*, p. 161.

politique nettement perceptible : derrière la virtualisation permise par la simulation ne peut se jouer le fantasme d'une guerre rendue propre par le déplacement dans le domaine du virtuel ou de l'inactuel des entreprises de mort et de destruction.

Le partage du véridictif et du fictionnel, dans la nouvelle, n'est donc ni trompeur ni douteux ; de même que celui du virtuel et de l'actuel, du simulacre et des pertes réelles, dans la construction de faux. Si ambiguïté il y a, si l'auteur choisit d'inclure une syllepse dans son titre, ce n'est ni au niveau du contenu narré, ni à celui de la représentation et de l'analyse du fonctionnement du faux, qu'elles jouent, mais bien dans le type de narration choisi. Non pas indistinction du fictif et du réel, mais *échange* (au sens de Genette) entre les indices de factualité et de fictionnalité, entre les buts et les enjeux des récits fictionnels ou factuels, à la fois pour revendiquer le sérieux de la rêverie sur le faux et le simulacre et pour permettre au lecteur une liberté dans l'interprétation et l'analyse qui l'autorise à partager l'émerveillement un peu effrayé du narrateur : la difficulté à assigner un sens historique précis et univoque au projet intrinsèquement absurde du faux Paris[a] fait résistance au récit de reconstruction véridictive des événements passés. Et l'appréciation poétique des vestiges absents comme l'émerveillement devant l'irrationalité ludique de la technique[b] demandent des structures narratives capables de susciter l'engagement émotionnel et interprétatif du lecteur dans le récit. Car il s'agit d'écrire *une autre histoire* : à la fois une autre historiographie, et un autre récit séduisant, conjointement et solidairement, le second étant seul capable de réécrire de manière critique la première, de lui rendre, par-delà la tentation de l'explication rassurante, son caractère de bruit, de fureur et d'idiotie : « Dans les plis même de l'artifice technique se jouait ainsi une autre histoire, faire d'étrangeté et de violence, de délire et d'ennui[c]. »

Que se passe-t-il donc, demandions-nous, quand on conçoit un espace donné *comme* un faux ? Il n'y a pas à proprement parler de faux dans le récit de Bégout : l'espace inaugural du récit est tout à fait réel, indépendamment des visions métaleptiques du narrateur, et le faux du récit n'a jamais existé : il s'agit de l'histoire d'un *projet* de faux qui est un *projet* d'aménagement spatial. D'où la qualité fantomatique des objets envisagés, les visions entravées qui jalonnent la progression de l'enquête, les cartes qui font voyager fantasmatiquement dans le temps. Néanmoins, et quoique de façon spectrale, le faux Paris fonctionne bien comme un faux : artefact conçu tout entier pour provoquer une fausse identification sur le mode de la désorientation, il est doté d'inquiétants pouvoirs de contamination qui aboutissent à la

[a] *Ibid.*, p. 162.
[b] *Ibid.*
[c] *Ibid.*

virtualisation ou à la défamiliarisation des éléments du récit auxquels il est confronté. Aussi ce récit de faux obéit-il à des enjeux épistémiques et critiques qu'on retrouvera dans les autres fictions de notre corpus. Bégout propose en effet une différence nette, éthique, entre le choix d'un régime narratif de la réversibilité ou de l'échange formel entre le compte-rendu véridictif de l'histoire du faux et le récit fictionnalisant (plutôt que fictionnalisé) de son expérience virtuelle, et l'adhésion à un régime d'indistinction du réel et de l'imaginaire dans un monde de simulacres. L'indécidabilité des rapports entre figure auctoriale et figure narratoriale et l'ambiguïté définitive de l'histoire racontée ne sont *pas* des actualisations littéraires de la théorie du spectacle, mais bien des choix esthétiques permettant de critiquer les dangers du relativisme de l'illusion comme de l'oubli du passé et de la dissimulation fantasmagorique des dangers concrets de la technique. C'est ainsi que le narrateur peut proposer *une autre histoire* du faux qui permette de lui donner sens et importance pour un regard contemporain, aveuglé mais curieux.

2. Des espaces falsifiés

> *« Savoir la carte, se dit non seulement au propre de ceux qui savent la géographie, mais plus souvent au figuré de ceux qui connaissent les intrigues d'une cour, le train des affaires d'un État, les détours d'une maison, les connaissances, les habitudes, les secrets d'une famille, d'un quartier*[a]*. » Dictionnaire universel de Furetière*

Indépendamment des espaces artificiels fabriqués sur le mode du faux, on trouve également des espaces authentiques, réels, actuels, mais considérés comme faux, soit parce qu'on suppose qu'ils sont le résultat d'une falsification (on fait *comme s'ils* étaient faux pour les donner à voir depuis un autre point de vue et en fonction d'un nouveau point de fuite), soit parce qu'ils sont représentés de manière virtuelle ou virtualisante pour produire un effet-leurre qui rappelle bien, cette fois, celui de Debord ou Baudrillard. La fiction, alors, entreprend, sinon de distinguer à nouveau de manière parfaitement étanche l'espace actuel de l'espace virtuel, l'espace réel de ses représentations fallacieuses, au moins de mettre en scène *comme telle* la construction du simulacre pour en analyser et en critiquer les mécanismes et les visées.

[a] Cité par Bernard Beugnot, « Présentation : de rives en rêves », *Études françaises*, consulté le 13 septembre 2021, https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1985-v21-n2-etudfr1633/036855ar/, 1985, vol. 21, nº 2, p. 3.

a. Les dangers du virtuel *spectaculaire*

Par les écrans du monde de Fanny Taillandier tient du second cas. Le roman est construit sur la tension entre une image manquante, absente non parce qu'elle a été perdue, mais parce qu'elle est impossible, celle de l'annonce de la mort du père de Lucy et William, les deux protagonistes, et la déferlante insensée des images des attentats du 11 septembre 2001 qui saturent les écrans mondiaux, empêchant à la fois toute production d'une analyse cohérente de celles-ci, et toute élaboration d'un récit des événements appropriable par les différents personnages-voix qui s'entrecroisent dans la fiction. L'image dotée d'un sens intime est celle qui est pour toujours invisible : scène originelle renversée (c'est à la fois l'image interdite, le point d'origine du roman, l'inscription de la mort dans le texte), elle se refuse à sa réduction à une image *figée*. A l'inverse, il faut, dans le roman, tenter de se déprendre de la fascination exercée par les images répétitives, omniprésentes et spectaculaires, des attentats, et dangereuses en raison de ces caractéristiques même.

En effet, l'image monstrueuse des attentats du 11 septembre concrétise à l'intérieur du roman l'angoisse baudrillardienne d'une indistinction radicale du réel, du virtuel et de l'actuel, et ce dès les premières pages du chapitre 2 (« Vidéocrash »). Alors que la scène de l'annonce de la mort à venir était authentique par son absence d'enregistrement, de diffusion, de visibilité (elle est donc tout entière faite d'images seulement possibles, virtuelles au sens de possibles et non au sens de simulation, et de mots : « Je t'appelle pour te dire que je vais bientôt mourir[a] »), la scène de l'attentat tel qu'il est vécu par les protagonistes ne se donne à voir qu'à travers une série d'écrans, qui en les réfractant semblent déréaliser les événements : « les caméras de surveillance du centre commercial The Mall at the World Trade Center enregistrent la silhouette de Lucy B. Johnson[b] », « Silhouette très droite, elle apparaît de dos, s'éloigne, apparaît de profil sur un autre écran, s'efface, surgit, sort du champ ; d'écran en écran sa démarche étrangement sûre d'elle progresse vers l'accès du WTC 2[c] ».

Surtout, contemplées par un *nous* volontairement insituable parce que collectif et mouvant, le « nous » globalisé pour qui s'exhibent ces images sans s'adresser à personne en particulier, les images du 11 septembre viennent tragiquement et ironiquement briser toute possibilité d'une représentation cohérente, sensée, de la réalité. Dans la contemplation ahurie

[a] Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, Paris, Seuil, 2018, p. 12.
[b] *Ibid.*, p. 16.
[c] *Ibid.*, p. 18.

du spectacle, au sens de Debord, se joue la mise en scène de l'impossibilité de s'approprier désormais le réel par ses représentations imagées :

> – C'est quoi ce film ? dit quelqu'un.
> Nous avons vingt-huit ans et nous sommes dans un magasin de télés pour acheter une télé, et subitement tous les écrans se sont mis à montrer le film de l'avion dans la tour, une trentaine d'écrans aux réglages différents qui montrent le même film, et devant une eux dizaine de clients et d'employés, ahuris.
> Nous sommes tout le quartier au grand complet devant la télé du marchand de téléphones et nous faisons de grands signes à ceux qui descendent des jonques revenant de la pêche, pour qu'ils viennent voir.
> Nous sommes le 11 septembre 2001 et nous avons appris depuis longtemps à considérer les images comme les facettes d'un monde cohérent[a].

L'image, désormais, fait écran : elle ne peut plus représenter, parce qu'elle ne peut plus se poser comme distanciée de l'objet qu'elle reproduit en le recontextualisant : présentée comme le pur enregistrement, direct, d'une catastrophe sans outils de médiation symbolique pour la faire signifier, elle fonctionne comme un objet séparé, autonome et terrifiant : « On n'y voit plus rien[b]. » Dès lors, ce sont l'ensemble des représentations, imagées ou non, des actions, qui deviennent à la fois insensées et indépendantes, sont construites en séries de représentations coupées les unes des autres, privées de cohérence, indéfiniment superposables, échangeables ou remplaçables : des *eidola* intransitifs, les facettes du spectacle sans la cohésion organique du cristal. D'où le besoin de développer, contre ces images, « le récit (disons l'enquête[c]) » :

> Car nous avons besoin de voir se construire, pour contrer l'invasion générale de la poussière sur ces images parfaites et pourtant incompréhensibles, quelque chose qui aille dans le sens d'un récit cohérent ; au moins, dans un premier temps, l'ébauche d'un scénario et donc d'un personnage, l'épure d'une identité, une généalogie certes obscure mais qui aura au moins le mérite d'asseoir un tout petit peu ce nom dans le réel[d].

On ne retrouvera pas le réel sous l'image apparemment immédiate, transitive et transparente, mais qui ne fait qu'occulter le sens de la catastrophe ; on le retrouvera par une *historia*, une enquête qui s'élabore par la construction d'un récit qui emprunte les procédés de la fiction (personnage, scénario, poétique du nom, stylisation et ambiguïtés) moins pour retrouver à nouveau une représentation référentielle, efficace du réel, qu'un *point d'ancrage*, le « point de départ » et d'origine[61] de l'*histoire* racontée devenant l'ancre à partir de laquelle retrouver un lien avec le réel perdu dans la déferlante des images fascinantes.

---

[a] *Ibid.*, p. 20-21.
[b] *Ibid.*, p. 25.
[c] *Ibid.*, p. 29.
[d] *Ibid.*, p. 36.

Il y a alors deux enquêtes-histoires (archéologies de l'événement, récits des faits) qui se déploient en concurrence dans le roman, celle de l'anonyme Agent spécial, et celle de William. Toutes deux sont articulées à la fois à un genre de récit et à un type d'espace distinct : l'Agent spécial est le détective qui, devant assigner une culpabilité (attribuer un nom, celui du coupable), doit faire du récit de ce qui s'est produit le récit du sens, une fois pour toutes décidé, de ce qui s'est produit ; se démenant dans l'espace labyrinthique du réel, il doit figer celui-ci sous la forme d'une image nette, *analogique*[62]. William, lui, est aux prises avec le récit de soi, l'anamnèse traumatique : c'est en affrontant son rapport aux images pseudo-virtuelles de la guerre du Golfe qu'il pourra doter de sens la contemplation de celles du 11 septembre, en promouvant des représentations spatiales à la fois décentralisées et réticulées qui échappent aux rapports de pouvoir que doit tenter de préserver l'Agent Spécial. Ce dernier construit des images analogiques pour figer et maîtriser le récit des événements, alors même qu'il a du réel, comme Lucy, une conception mathématique qui repose, paradoxalement, sur un acte de foi, celui de la cohérence dans le choix du risque :

> Contrairement à ce qu'on croit, les systèmes dits dynamiques, proposant des enchaînements déterministes de cause à effet, ne sont pas à même de prédire l'avenir. Croire cela revient à nier la somme colossale d'aléas qui intervient dans l'opération. Car le devenir ressortit au système stochastique, l'autre modèle, qui prend en compte l'aléatoire. Le résultat n'est pas une conséquence, c'est une probabilité. Elle reflète, autant que ce qui a ou aura lieu, l'infinité des autres mondes possibles. Le réel n'est alors qu'une option parmi d'autres, qui n'est même pas forcément la plus probable ; et qui a besoin qu'on y accorde foi : ce qu'on appelle le risque[a].

Choisir, parmi des mondes possibles, celui auquel on décide d'*accorder foi*, bien que l'option ne soit pas nécessairement la plus probable : les tenants de cette conception du réel sont des « panfictionnalistes[63] » assumés qui s'autorisent à écrire le récit des événements justement parce qu'il est conçu comme une série de choix soutenus par des actes d'adhésion et de croyance (ou de suspension volontaire d'incroyance). Il s'agit, *tous comptes faits* et tous les risques ayant été calculés, de dessiner dans l'ordre du hasard la mise en intrigue qui sert le plus efficacement les intérêts des puissances en jeu (incarnées, par une autre analogie imparfaite, réductrice et trompeuse, par l'Agent spécial) et la création de nouvelles images fascinantes qu'ils suscitent. Le labyrinthe spatial et stochastique est organisé et déjoué de force par le fil d'Ariane d'un récit qui s'impose comme dominant.

À l'inverse, le trajet et le travail de William sera celui d'un retour incertain au passé qui dédaigne les images virtuelles-écrans au profit de cartographies piégées, falsifiées, et dès lors

[a] *Ibid.*, p. 46-47.

émancipatrices. En effet, William est celui qui a fait l'expérience traumatique du *spectacle* au sens de Debord, quand celui-ci est celui d'une guerre et qu'il se donne à contempler sans le secours d'aucun outil critique.

> Dans l'Air Force, service du renseignement, le rôle de William était interprétateur – on disait comme ça, pas interprète mais interprétateur d'images. Un avion ou un satellite envoyait des images commandées par l'opérateur caméra, et lui devait extraire le renseignement de ces images. Un mélange de cartographie et de toute une série de divinations […] obtenues par des recoupements de données et d'observations de détail, les cartes en calques les unes sur les autres, dévoilant chacune un aspect du bout de terre en question, et taisant le reste[a].

William ne voit ni ne regarde les guerres auxquelles il participe : il se contente d'*interpréter* (mais dans le sens d'une lecture préétablie, fermée, faussement tournée vers l'avenir) des représentations qui se prétendent transparentes et se présentent comme simples supports de modélisations de calculs de risque. Or, ce jeu d'images qu'il scrute entre en tension avec une autre série d'images, tout aussi trompeuses, partiales, faussement lisibles : celles de la célèbre « guerre en direct » représentée sur CNN[64] : « CNN pratiquement 24/24. L'Amérique post-guerre froide se refaisait une beauté : risque minimal, efficacité maximale. Peu d'images, pas de corps. De la prouesse technologique. La guerre nouvelle version était juste une opération rétablissant l'ordre rationnel[b]. » À chaque fois, un flux d'image ininterrompu sur les modalités de diffusion duquel il n'a aucune prise, des images qui prétendent à la transparence mais sont en fait des reconfigurations répondant à des codes déjà préétablis qui visent à les rendre lisibles, pour peu qu'il s'agisse d'une lecture fermée, jouée d'avance, utilitaire. Si bien que si William ressort traumatisé de la Guerre du Golfe, ce n'est pas en raison du contenu concret de ce qu'il a vu et revu, quelque horrible qu'il soit, mais à cause de la dissonance cognitive insupportable entre ce qu'il sait (ou sait qu'il ne sait pas) de la violence de la guerre et la *distance inévitable et virtualisante* d'avec cette guerre à laquelle il n'a accès que par des images spectaculaires, comme le diagnostique le médecin qu'il consulte : « le SSPT concerne les militaires sur le terrain. Vous, vous en avez tous les symptômes, mais vous n'avez pas été en présence du moindre petit combat. Vous n'avez été au contact que des images[c]. » Le traumatisme de William vient de ce qu'il n'a pas été *sur le terrain*, de ce qu'il n'a eu accès à l'espace de la guerre, que pourtant il était chargé de lire, cartographier, analyser et modéliser, que par des représentations visuelles virtualisantes, fallacieuses et donc aliénantes.

---

[a] *Ibid.*, p. 61.
[b] *Ibid.*, p. 64.
[c] *Ibid.*, p. 144.

Or, le travail d'anamnèse qui permet de faire surgir le nom et le diagnostic du traumatisme débute dans le chapitre « L'œil et la carte » et est entrecoupé par la transcription d'un entretien entre le fictif Frédéric Valvert, le compagnon de Lucy, et l'écrivain réel Hakim Bey, qui dénonce la cartographie comme outil de domination : « La cartographie est depuis ses commencements un moyen de représentation qui est aux mains du pouvoir. […] La carte nous dit : Je te vois où que tu sois. La carte construit, pour le pouvoir et les sujets, l'illusion d'un contrôle absolu[a]. » Au « Je suis ici » de celui qui s'approprie la carte pour s'approprier l'espace qu'elle représente, correspond le « Je te vois » du cartographe qui fait de tout sujet un sujet de représentation. La projection déictique a son reflet aliénant dans la réversion de l'espace représenté en outil de représentation et de contrôle : la carte produit la réalité normée dans laquelle le sujet se voit assigner une *place*, une *localisation* précise[65]. Il faut donc déconstruire et subvertir ce pouvoir de la carte, en mobilisant les outils mêmes de la dénonciation du spectacle, en repartant de l'idée que « le sens de la carte ne naît que de la rencontre entre le territoire et l'expérience concrète de celui-ci. Et cette expérience, c'est le réseau de récits qui s'articulent sur le territoire[b]. » Retrouver le territoire concret, réel, ce n'est pas *aller sur le terrain*, c'est jouer la construction de récits rhizomiques, pluriels, interconnectés, contre les possesseurs de la carte comme instrument de pouvoir ; et, inversement, c'est jouer la carte (« reprendre la cartographie des événements ») contre les tenants des récits dominants. Selon la première option,

> lorsque le récit des puissants réduit trop de vaincus au silence, les vaincus en écrivent d'autres, reprennent les terres par les mots à défaut de les reprendre par les armes. Dans le noir, privés d'images, les récits se déclarent, se répondent, se contrecarrent ; croissent hors champ, en rhizomes, en zones autonomes qui s'ouvrent et se referment. Personne ne regarde pourtant c'est ce qui compte, car tout le monde a besoin d'une épopée. Seuls nos mots font exister le monde. Et ces récits se propagent, passés en toutes les langues par des traducteurs enthousiastes[c].

La reconquête de l'espace se fait par une réticulation horizontale d'une pluralité de récits qui n'est ni retour à la réalité ni prétention à la véridicité ou à la supériorité éthique : d'une part parce qu'est immédiatement précisé : « Le récit s'appelle Enthousiasme (Hamas) » (et ce récit a une indéniable force illocutoire : « c'est le récit fondé par l'enthousiasme, assez fort pour, au nom d'un coin de terre quasi virtuel, lever des armées[d] »). D'autre part parce que l'intérêt émancipateur des histoires rhizomatiques tient justement à l'écart qu'ils entretiennent à la fois

[a] *Ibid.*, p. 58.
[b] *Ibid.,* p. 75.
[c] *Ibid.*, p. 98.
[d] *Ibid.*, p. 99.

avec la réalité telle qu'elle se dessine dans les discours dominants (et notamment celui de George W. Bush qui en présente une lecture univoque et manichéenne), et avec le réel conçu comme un donné figé : le réel ne se conçoit, dans une telle optique, que dans la pluralité des « expériences concrètes » telles qu'elles se disent et se déforment dans les récits en réseaux :

> Nous avons trente et un ans et voilà qu'aussitôt les tours écroulées, les « actes » commis, ce n'est plus ce que nous avons vu : c'est symbole contre symbole, métaphore contre métaphore. Pendant douze heures à peine, dans le silence, le mystère des images tait tout-puissant ; et déjà un grand récit[66] vient aligner ses mots clés, circonscrire le chaos, y prélever des vignettes. C'est notre mystère que ce récit confisque, la variété de nos croyances. Nous n'avons plus qu'à obéir. […] Nous aussi, W., nous aimons raconter des histoires. Nous aussi, avec nos angles morts nos désirs et nos ambitions confuses, nous allons en fabriquer d'autres. Des dizaines. Des centaines. Nous démontrerons que ton récit ne tient pas, nous inventerons d'autres versions, avec pilotes, sans pilotes, avec avions, sans avions. Tu le sais bien, qu'à tout le moins ces images signent la fin du monopole du mythe. Les pierres qui tombent, nous en réinventerons inlassablement le sens, nous les reprendrons pour construire d'autres royaumes[a].

Dans nombre de discours contemporains, le 11 septembre représenterait une césure symbolique qui séparerait le XXIe siècle de l'ère postmoderne précédente au moins sous deux aspects : d'une part, celui de la recrudescence inédite des théories du complots, symptôme d'une entrée dans l'ère de la post-vérité ; d'autre part, l'avènement d'un « retour au réel » ou à la réalité. Or, la proposition de Taillandier se démarque de l'équation éthique engagement = véridicité ou travail documentaire, en proposant une conception rhizomatique de récits dont la valeur éthique tient avant tout dans le refus de l'univocité et de l'explication unique, commune aux théories du complot comme aux tenants d'un retour au réel qui ne serait qu'une forme de néo-réalisme. Ce qu'elle propose, c'est bien une représentation stochastique du réel comme chaos où toute tentative de stabilisation et d'organisation de ce réel en réalité doit pouvoir être contrebalancée par une autre possible (« C'est la loi des mondes multiples : il en existe autant qu'il y a d'observateurs de la réalité[b]. »), qu'elle soit d'ordre mythique, politique, fictionnel ; il s'agit de créer des mondes possibles qui ne soient pas des fictions coupées du réel, mais des modélisations de celui-ci, mises en réseau de manière mouvante et instable. « La fin du monopole du mythe » : tel serait, à ses yeux, le véritable bouleversement culturel engendré par les attentats de 2001, et surtout les images qui en ont résulté.

La seconde option, non plus jouer la multiplicité des récits contre les possesseurs de la carte et ses prétentions d'omniscience et d'omnipotence, mais jouer la carte contre ceux qui, comme « W. », produisent et diffusent des discours qui se veulent monopolistiques, fait de

[a] *Ibid.*, p. 237.
[b] *Ibid.*, p. 220.

certains personnages des cartographes ou des lecteurs de cartes : Hakim Bey, cité parce qu'il théorise les zones autonomes temporaires (TAZ[67]), William, et Mohammed Atta, « étudiant en architecture[68] » : « Il voudrait comprendre ; il cartographie le dédale. Il dégage les strates successives : en calque le plan du Caire fatimide, les agrandissements mamelouks, la muraille de Saladin[a]. » Atta et Bey ont en commun de détourner la carte de ses usages pour en faire non une représentation normée et fixe d'un espace qu'on cherche à contrôler, mais une modélisation dynamique, heuristique et politique, qui serve de *contre-récit* : « Il reprend la carte, le plan comme récit, il transcrit obstinément les métamorphoses comme d'autres tiennent leur journal[b] […]. » Il y a donc deux usages, et deux détournements, possibles de la carte : d'une part, contre la représentation normée et figée, en faire le lieu de la représentation de l'irréductibilité du réel à toute représentation, à toute tentative de contrôle : « nulle cartographie n'a épuisé le chaos[c] ». La carte devient alors l'instrument de la représentation de l'échec de la représentation, ce qui permet à Hakim Bey de retourner l'image de la carte à l'échelle 1/1 : ce n'est plus l'hyperréel, le spectacle, qui s'est substitué à la représentation ; c'est le réel qui troue et rend caduque cette représentation :

> FREDERIC VALVERT : Vous soulignez l'impossibilité d'une carte à l'échelle 1 = 1. En quoi est-ce important ?
> HAKIM BEY : La carte, c'est la représentation du monde dont le pouvoir a besoin comme d'un talisman, qu'il est prêt à payer très cher. Mais, si parfaite soit-elle, la carte échoue à dévoiler le devenir, les métamorphoses, les disparitions. Elle est une illusion de contrôle[d] […].

Second usage et détournement possible : renverser le « Je suis ici » de la carte en « Je ne suis nulle part », faire de la carte non pas un moyen de visualisation d'un espace donné mais un instrument de disparition : « La cartographie des puissants nous fait passer un seul message : il n'y a pas d'espace caché. Or en vérité c'est très facile, de disparaître. Et je crois que c'est en disparaissant que nous sommes porteurs d'une force insurrectionnelle[e]. » Tout le récit de Taillandier vise donc à construire les « nœuds » d'un réseau où, ponctuellement, des récits font exister des territoires ; où des représentations spatiales viennent réintroduire de l'inconnu et du mouvant dans l'illusion de représentation transparente, normée et stable du monde.

Dans le roman, il n'y a pas d'espace faux, mais une série de représentations falsifiées et falsifiantes de l'espace : images fascinantes et muettes, cartes et récits de pouvoir constituent

[a] *Ibid.*, p. 69.
[b] *Ibid.*, p. 70.
[c] *Ibid.*, p. 74.
[d] *Ibid.*, p. 62.
[e] *Ibid.*, p. 59.

trois modes de virtualisation du réel par lesquels celui-ci devient inaccessible tandis que la réalité est convertie en spectacle aliénant. La réponse, cependant, ne tient pas dans un *retour au réel* comme retour à la vérité du récit, à l'exactitude de la représentation spatiale et à la transitivité et la charge testimoniale des images ; elle tient, au contraire, dans le constat renouvelé de la coupure avec un réel dont *on ne voit que des images, des représentations* (le réel sans les images, c'est l'annonce de la mort du père, la perte des origines) : les images traumatisantes de la guerre présentée comme virtuelle et pourtant effective qui hantent William ; les images muettes des attentats qui sont notre seul rapport possible à la catastrophe (à laquelle « nous » n'avons assisté que depuis des écrans) avant l'irruption des discours de pouvoir ; images qui, toutes virtualisantes qu'elles soient quand elles sont manipulées pour contrôler le réel et servir d'illustrations autoritaires aux récits d'enquêtes dont les conclusions sont précommandées, ont des effets traumatiques concrets. Et, à partir du constat de la coupure, il faut accepter le réel comme chaos, et dès lors la réalité comme articulation d'une multiplicité de mondes possibles : non pas délaisser la fiction au nom du vrai ou du réalisme, mais revenir au *mythos* comme parole partagée ; non pas renoncer à la carte, mais en faire un outil de déplacement. Contre les espaces falsifiés des zones de guerre en direct, construire des *territoires* authentiques, nœuds d'un réseau dynamique et rhizomique.

b. Le monde réel comme monde possible : utopies mélancoliques et hétérotopies cristallines

On retrouve la même angoisse d'une virtualisation spectaculaire du monde réel, mais sur un mode parodique, dans la *Réfutation majeure*. Le pseudo-Guevara qui écrit semble en effet être un derridien en roue libre, obsédé par l'idée non seulement qu'il n'y a rien en dehors du texte, mais que tout est texte, à commencer par le « Nouveau monde ». À le lire, le continent n'existe pas, ce n'est qu'une invention, au choix, des Portugais, des Rois Catholiques ou des Florentins, pour s'approvisionner en esclaves malgré l'interdiction de capturer les populations christianisables d'Afrique, pour supplanter Venise, pour régler des problèmes de surpopulation ou éloigner les fâcheux en les envoyant se noyer au large des inexistantes « îles inutiles »… Comment sait-on que l'*invention* du continent américain est de l'ordre de la création fictionnelle et non de la « découverte », selon lui ? Son argument premier est que toutes les descriptions du « Nouveau monde » obéissent à une logique palimpsestuelle : ce sont des réécritures de textes précédents, qui prouvent que l'Amérique est une création qui obéit à la logique duelle de la

copie comme plagiat et de la création d'un monde possible fictionnel sous l'effet de contraintes internes de cohérence et de vraisemblance[69]. La découverte des Amériques présente en effet toutes les caractéristiques du complot et de la falsification : il s'agit d'un assemblage de sources diverses visant à attester de l'existence et de l'identité de l'espace faux (relations de voyageurs, reliques et traces du nouveau monde sous la forme d'or, d'épices, de spécimens de faune ou de flore, d'indigènes capturés, etc.), que Guevara dénonce comme autant de faux systèmes d'attestation : les cartes maritimes sont le fruit de la fantaisie de cartographes, les esclaves des « Guanches » grimés, le poivre vient du Cap Vert. Les falsificateurs ont composé leur tromperie exactement comme un faux :

> Les cartographes […] font naître aussi les indigènes sur ces portions de terre, en dessinent la figure d'après le visage des Guanches des Canaries, ou de ces Ukrainiens poussés de force jusqu'à Gênes ; ils inventent sans inventer beaucoup des pagnes imités de Madère, des souliers imités de Ceylan, des bâtons d'encens imités de Bactriane mais placés dans la bouche. Pour ce qui est des amours de ces indigènes-là, les commis des ateliers d'Isabelle n'ont eu qu'à feuilleter les registres de l'ancienne Inquisition, ceux de la nouvelle, mais aussi les œuvres de Tertullien […]. Ils puisent dans ces registres comme dans le réservoir de toutes les combinaisons, l'imagination étant pour eux un principe de permutation, mais rien que cela[a].

Comme Gaspard Winckler ses tableaux, les comploteurs créent un faux original à partir d'une composition savante d'éléments existants ; comme dans *Un cabinet d'amateur*, c'est la répétition et l'agencement des copies qui leur permettent d'inventer des objets et des êtres nouveaux ; comme chez Perec, c'est l'usage de l'écriture comme palimpseste qui permet l'avènement de la fiction. Du moins, à en croire Guevara, qui reconnaît dans l'usage des traces, archives et témoignages fabriqués par les comploteurs une pratique propre aux faussaires, le déraillement du paradigme indiciaire : moins qu'une histoire inédite, on fabrique les indices à partir desquels des spectateurs-lecteurs fascinés construiront eux-mêmes le grand récit explicatif qui leur donne sens à travers un agencement inédit. Comme les faussaires, leurs procédés sont nécrophages : la « découverte », c'est surtout la *résurrection*, par manipulation de l'attribution et de l'identification de l'espace fabriqué, d'anciennes légendes ; il n'y a pas de hors-texte ni d'espace réel, seulement du texte *ranimé* et *restauré* :

> On le voit, les promoteurs de ces terres sous l'horizon n'ont pas cherché bien loin les mots de leurs mensonges, qu'ils ont découpés dans les livres, avec parfois leurs images, et ont ressuscité de vieilles comptines que nos grand-mères restaurent de loin en loin […]. À force de lire les ouvrages, et piller les archives, autrement dit ranimer des voix éteintes depuis si longtemps, chacun se rend compte que ce monde arbitrairement sorti de mer n'est pas une idée neuve, ni le trait de génie de nos militaires, mais de vieilles légendes ranimées[b] […].

[a] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 26.
[b] *Ibid.*, p. 27.

Monde-palimpseste reposant sur le principe de la *copia*, l'abondance artificielle, la multiplication née de la reproduction de l'existant, les Amériques sont aussi un monde *possible* dont le patchwork citationnel doit être construit de manière logique et vraisemblable, en respectant des principes esthétiques précis : poétique de la carte fictive et de son tracé[70], exploitation de *topoi* permettant d'accréditer la description par le recours au connu et au commun, dans le respect de l'horizon d'attente des destinataires[71], vraisemblance de la fiction[72]. Aussi ce monde nouveau est-il, malgré toutes ses merveilles apparentes, sinon tristement réaliste, du moins loin de se présenter comme un outil de réenchantement du monde. C'est tout le problème d'une fiction qui ne s'assume pas comme telle, et ne produit qu'un monde désenchanté, une pâle reproduction :

> Ces élucubrations de copistes se voudraient merveilleuses en faisant miroiter les ors de la Chersonèse, mais à tout prendre elles n'ont pour la plupart que des airs de gloses, si sèches qu'elles ressemblent au commentaire du Cantique des Cantiques par un abbé châtré depuis sa petite enfance. Ce qui me frappe, ce n'est pas tant la crédulité de mes contemporains que leur austérité dans la crédulité, cet air confiné que prend leur imagination quand une fois pour toutes les inventeurs et les cartographes assignent les rêves à si peu de choses : une poignée d'îles, des indigènes mal famés, et quelques légumes[a].

Les Amériques, selon Guevara, sont une invention éminemment postmoderne : un monde aplati, réduit à la surface de cartes fallacieuses, un monde multiple, se développant selon une logique de « permutations », de « combinaisons », de décontextualisations qui « raniment » les éléments découpés en les réagençant, un monde logique répondant à des impératifs de cohérence interne : un monde en somme très calvinien, mais au rabais. D'où la double référence, à la fois aux écrits de Marco Polo, qui semble réaliser par anticipation ce que « Guevara » reproche aux imposteurs de son temps, l'invention de mondes sous prétexte de leur découverte, et aux *Città invisibili* de Calvino :

> le jeune Marco Polo, suivi de ses frères, aurait pu l'atteindre [le continent américain] si le Grand Khan, d'où il se trouve, avait indiqué d'un doigt, avec la nonchalance d'un pacha à qui le moindre geste coûte un peu de son autorité, la route à suivre en direction d'un pays grand comme une baleine. Vous-même, prince très grand, pourriez dès aujourd'hui l'accoster sans avoir à vous soucier des étendues à parcourir : en dépit de toutes mes objections, l'existence d'un pays dépendrait en derniers recours de vos pouvoirs et de votre fantaisie[b].

La situation d'échange que dépeint le récit-cadre du roman de Calvino est en effet le reflet renversé de celle que dénonce Guevara : un discours fondé sur la suspension

[a] *Ibid.*, p. 29.
[b] *Ibid.*, p. 25.

d'incrédulité[73], propre à ouvrir le monde à une invention démiurgique à la fois enchanteresse et mélancolique. Comme dans le texte de Senges, le « nouveau monde » y apparaît, encore inconnu, sous la forme d'un monde possible : « L'atlas représente également des villes dont ni Marco ni les géographes ne savent si elles existent ni où elles sont, mais qui ne peuvent manquer parmi les formes des cités possibles : une Cuzco au plan rayonnant et multipartite qui reflète l'ordre parfait des échanges, une Mexico verdoyante sur un lac dominé par le palais de Moctezuma […]. Pour celles-là aussi Marco prononce un nom, peu importe lequel, et indique un itinéraire pour s'y rendre[a]. » Le nom et le tracé : comme chez Senges, il s'agit des deux points de départ minimaux pour faire exister le lieu inconnu. Mais là où Guevara dénonçait un monde falsifié réduit à un mauvais plagiat en série, le récit de Calvino superpose villes réelles et villes fictives, villes actuelles et villes possibles, villes passées et villes futures dans l'atlas borgésien du Khan pour célébrer les pouvoirs de création de l'invention fictionnelle, les pouvoirs d'émerveillement (et aussi d'inquiétude) qu'elle recèle, dans une poétique de l'ambiguïté qui se refuse pourtant à tout relativisme[74], comme en témoigne la double conclusion, sur la cité utopique dont la quête ne doit jamais s'interrompre, sur la cité infernale dans laquelle il faut chercher, continûment, ce qui de notre présent échappe à l'enfer.

- *Utopies mélancoliques*

Si les cités invisibles sont des cités impossibles, elles sont aussi, quoique de manière oblique et traître (au sens du reflet « traître à force d'être fidèle » de Senges), des figurations possibles d'une cité réelle, perdue pour Marco Polo, mais dont nous pouvons faire l'expérience : « Chaque fois que je décris une ville, je dis quelque chose de Venise[b]. » La nécessité de la traîtrise tient au fait que Venise ne se peut dire, pour Marco Polo, que sur le mode de la perte : parce que la ville est irréductible à toute description référentielle et toute comparaison évidente[75], parce que toute tentative de la faire *paraître*, grâce à l'hypotypose (la plupart des villes invisibles sont décrites au présent, la description étant orientée par le regard de celui qui en fait le portrait tandis que la poétique fragmentaire et discontinue semble les faire surgir puis disparaître), ne fait que la réifier dans des représentations artificielles[76], le Vénitien

[a] "*L'atlante raffigura anche città di cui né Marco né i geografi sanno se ci sono e dove sono, ma che non potevano mancare tra le forme di città possibili: una Cuzco a pianta raggiata e multipartita che riflette l'ordine perfetto degli scambi, una Messico verdeggiante sul lago dominato dalla reggia di Moctezuma […]. Anche per queste Marco dice un nome, non importa quale, e accenna a un itinerario per andarci*." Italo Calvino, *Le città invisibili*, [1972], Milano, Mondadori, 2015, p. 134-135.
[b] *" Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia*." *Ibid.*, p. 86.

faisant l'expérience douloureuse du divorce irrémédiable entre les mots et les choses. La situation est donc renversée, par rapport au roman de Senges : là où « Guevara » dénonce l'inexistence d'un continent réel par l'analyse textuelle de ses représentations fallacieuses et plagiées, Marco Polo tente de retrouver ou de conserver Venise par la multiplication de descriptions de villes fictives qui n'en sont, au moins en partie, des modèles pertinents que par l'écart qu'ils manifestent avec la ville d'origine[77]. Aussi les relations entre la carte et le territoire, l'espace et ses représentations, l'espace comme zone géographique normée, balisée, dominée, et le lieu vécu et raconté sont-ils également inversés dans l'un et l'autre roman : pour Marco Polo, la ville n'a de sens que d'être transformée, d'espace impérial, en lieu incorporé et mis en réseau ; tandis que Guevara reproche justement aux Amériques de n'être qu'un lieu (mal) raconté, dépourvu de toute la résistance ontologique d'un espace réel à sa représentation, résistance qui permet le maintien d'un écart entre le territoire et son modèle, et qui fait de ce territoire un espace vivable.

Dans le roman de Calvino, l'abolition de l'écart est représentée comme un anéantissement de l'espace, mais sa préservation est mélancolique : elle débouche sur le sentiment d'une inadéquation radicale entre le sujet et le monde, le langage et l'espace, le savoir et le réel, comment en attestent les images à travers lesquels se disent les conceptions spatiale et épistémique qui opposent l'empereur et le marchand : l'atlas et l'échiquier. L'empereur, en effet, rêve d'une maîtrise (au double sens de connaissance et de domination) parfaite du territoire qu'il veut contrôler, ce qui se traduit par un système de représentation rationnelle et abstraite de l'espace, qui permet certes de systématiser l'organisation de l'empire, mais ne débouche que sur le rien :

> Il pensa : « Si chaque ville est comme une partie d'échecs, le jour où je parviendrai à en connaître les règles, je possèderai finalement mon empire, même si je ne réussirai jamais à connaître toutes les villes qu'il contient. » […] Le Grand Khan cherchait à s'identifier au jeu : mais désormais c'était la raison d'être du jeu qui lui échappait. La fin de chaque partie est une victoire ou une défaite : mais de quoi ? Quel était le véritable enjeu ? Après l'échec et mat, sous le pied du roi, rejeté au loin par la main du vainqueur, reste un carré noir ou blanc. À force de démembrer ses conquêtes pour les réduire à leur essence, Kubilai était parvenu à l'opération dernière : la conquête définitive, dont les trésors polymorphes de l'empire n'étaient qu'écrins illusoires, se réduisait à un morceau de bois raboté : le néant[a]…

[a] "*Pensò: 'Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscerne le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene'. […] Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual'era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla..."* *Ibid.*, p. 86 p. 117-119.

A l'inverse, Marco, tenant d'une connaissance empirique des êtres et des choses dans leur radicale individualité, et d'une économie des échanges et des relations plutôt que d'un idéal de contrôle vertical des objets et des espaces, est celui capable de faire surgir, par la parole, tout un monde d'un carré de bois :

> Alors Marco prit la parole : « Ton échiquier, sire, est une marqueterie incrustée de deux bois : ébène et érable. Le morceau sur lequel tu poses ton regard éclairé fut taillé dans la cerne d'un tronc qui s'est formée dans une année de sécheresse : vois-tu comment sont disposées les fibres ? On aperçoit ici un nœud à peine esquissé : un bourgeon a tenté de poindre un jour de printemps précoce, mais le givre nocturne l'a forcé à y renoncer. […] Voici une cavité plus large : peut-être a-t-elle été le nid d'une larve ; pas d'une larve de ver, parce qu'elle aurait continué dès la naissance à creuser, mais celle d'une chenille qui rongea les feuilles et fut à l'origine de la décision d'abattre l'arbre… Ce rebord fut entaillé par l'ébéniste à l'aide d'une gouge pour qu'il adhère au carré voisin, plus bombé… » Kubilai était dépassé par la quantité d'éléments qu'on pouvait lire dans un bout de bois lisse et vide : déjà Polo en était venu à parler des forêts d'ébène, des radeaux faits de troncs qui descendent les fleuves, des ports, des femmes aux fenêtres[a]…

Les personnages affrontent donc deux apories symétriques : d'une part, la capacité, par la mise en récit de traces et d'indices, à construire des mondes possibles, ne permet pas de retrouver le monde réel perdu dont on ne peut plus faire l'expérience directe, l'empirisme comme mode de connaissance et la délectation de la description des choses dans leur concrétude et leurs relations ne sont pas un remède à la nostalgie et la mélancolie ; d'autre part, la connaissance des règles du jeu, la maîtrise des signes et des moyens de la représentation, ne débouchent que sur l'angoissant vide du simulacre, qui non seulement ne révèle rien mais ne contient rien. Le roman n'offre non plus aucune résolution dialectique par laquelle un compromis ou un échange entre la position de l'empereur et celle du marchand déboucheraient sur un retour au réel, une reconquête du langage, une connaissance efficace de l'espace comme système de relations et comme lieu vécu à la place de la carte qui démembre les villes et les déréalise. Ce qui s'y joue, en revanche, c'est l'acceptation du simulacre comme réversion perpétuelle entre le représenté et le représentant et, en même temps et quoique

---

[a] *"Allora Marco Polo parlò: – La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere […] Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto... Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente... La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre..."* I. Calvino, *Le città invisibili, op. cit.*, p. 129-130. Cf. l'« espace inventaire, espace inventé » de la carte du Petit Larousse Illustré, « simulacre d'espace, simple prétexte à nomenclature », qui « s'anime, se peuple, se rempli[t] » dans G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 20-21.

contradictoirement, l'effort sans cesse renouvelé d'un maintien de l'écart entre modèle et espace, territoire et carte. Ceci s'effectue par un détournement ou un dysfonctionnement délibéré de tous les moyens de représentation disponibles, qui sont aussi des moyens de connaissance : atlas, emblèmes, miroirs, cartes n'offrent de savoir qu'à condition de les lire à contresens, afin qu'aucune représentation ne s'y fige en vérité reçue, donc caduque et morte. Entre l'empereur et le Vénitien, la communication ne peut ainsi prendre son plein sens que lorsque ses moyens, imparfaits, préservent des moments d'irréductible ambiguïté :

> Nouvellement arrivé et entièrement ignorant des langues du Levant, Marco Polo ne pouvait s'exprimer autrement que par gestes, sauts, cris d'émerveillement et d'horreur, aboiements ou gazouillements d'animaux, ou par le biais d'objets qu'il extrayait peu à peu de ses besaces : plumes d'autruches, sarbacanes, quartz, et disposait devant lui comme les pièces d'un jeu d'échecs. […| Le Grand Khan déchiffrait les signes, mais le lien entre ceux-ci et les lieux visités demeurait incertain […]. Cependant, si évident ou obscur que cela fût, tout ce que montrait Marco avait le pouvoir des emblèmes, qui une fois vus ne peuvent plus se laisser oublier ni confondre. Dans l'esprit du Khan l'empire se reflétait dans un désert de données labiles et interchangeables comme des grains de sable d'où émergeaient pour chaque ville et chaque province les figures évoquées par les logogriphes du Vénitien. […] Peut-être l'empire, pensa Kubilai, n'est-il autre qu'un zodiaque des fantômes de l'esprit.
> – Le jour où je connaîtrai tous les emblèmes, demanda-t-il à Marco, réussirai-je à posséder mon empire, en fin de compte ?
> Et le Vénitien de répliquer : « Sire, ne le crois pas : ce jour-là, tu seras toi-même emblème parmi les emblèmes[a]. »

Les données, chiffres, faits rapportés au Khan par ses envoyés ne dressent le tableau que d'un espace labile et incompréhensible : seul l'emblème, en fixant l'individualité de chaque lieu dans la mémoire, permet de couper court à l'interchangeabilité, donc l'indiscernabilité des villes et provinces impériales, qui cessent de former un *continuum* homogène pour se constituer en réseau d'unités réticulées et discrètes. L'emblème est ce qui vient donner sens à la réalité en en faisant une représentation discontinue et hétérogène, mais seulement s'il demeure énigmatique : dès que la communication prétend à un échange transparent, transitif ou efficace, elle risque de ne donner lieu qu'à des images fixes et des paroles mortes. Le récit des villes, ce

[a] *"Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti, salti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati o chiurli d'animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce: piume di struzzo, cerbottane, quarzi, e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi. […] Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto […]. Ma, palese o oscuro che fosse, tutto quello che Marco mostrava aveva il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere. Nella mente del Kan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano. […] Forse l'impero, pensò Kublai, non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente. – Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, – chiese a Marco, – riuscirò a possedere il mio impero, finalmente? E il veneziano: – Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi."* I. Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 21-22.

filigrane ténu tissé par Marco[78], se déploie donc entre deux écueils aussi terrifiants l'un que l'autre : le règne de l'indistinction et du simulacre, qui est un rêve de mort et d'anéantissement, et l'ossification de symboles devenus signes indéchiffrables, reliques privées de sens. Le récit, à l'image de Tamara, n'offre donc que des représentations déplacées, des signes qui en renvoient à d'autres : la fin de l'herméneutique comme la fin de l'invention narrative signeraient l'abandon de l'empire aux termites. La fragilité et la possible vanité de l'entreprise confèrent une tonalité résolument mélancolique au texte, hanté par la menace du silence et de l'effacement. Ceci fonctionne, cependant, si le renvoi infini de signes à d'autres signes, si le détournement du système de la référence au profit de l'invention et du détour fictionnel débouche véritablement sur du nouveau, sur la (ré)invention d'un monde. C'est tout ce que dénonce Guevara dans le « nouveau monde » qu'il abhorre : non seulement les signes ne renvoient pas au référent attendu, mais ils tournent à vide : là où Marco Polo fait de l'écart entre l'emblème et la réalité de l'empire le moyen par lequel celui-ci reprend existence et *consistance,* Guevara constate que la pauvre « invention » du nouveau monde ne débouche que sur un désert de l'imagination qui ne vaut pas qu'on suspende son incrédulité :

> Cet horizon, derrière lequel les promoteurs ont fait émerger des îles ; y ont mis des Indiens qui ne sont pas des Indiens, des chiens qui ne sont pas des chiens, des tribus d'Israël qui ne sont pas des tribus d'Israël, et des oiseaux qui ne sont pas tout à fait comme les nôtres, il m'est arrivé de la regarder sur la place, longtemps assis, le dos raide, à côté de voisin plus silencieux que moi et plus mordants lorsqu'il s'agissait de portraiturer ce monde, ou plus silencieux s'il fallait dire le fond de leur pensée. […] [J]e crois que notre incrédulité dure comme la pierre nous consolait de n'avoir derrière cet horizon, en face, rien d'autre qu'une étendue où se perdre, les uns après les autres[a].

L'écart indépassable entre l'emblème et son signifiant, l'emblème et son référent, est ce qui garantit entre Marco et l'empereur la poursuite de la conversation : dès que le signe se fige dans un système exégétique normé, la conversation achoppe sur le silence ; si l'ambiguïté est préservée en revanche, elle peut se poursuivre dans la double activité de lecture du Khan et de narration de Marco (quand les rôles ne sont pas inversés). Chez Senges en revanche, le silence et l'étendue désertique de l'incrédulité sont la conséquence du dysfonctionnement du symbole réifié dans le palimpseste : l'écart entre le mot et la chose ne vient plus, comme chez Calvino, consacrer l'espace de l'invention fictionnelle qui fragilement préserve l'empire de la ruine, mais incarner l'emprise du cliché et de la répétition d'un monde vieilli qui ressasse les mêmes histoires, les mêmes emblèmes.

[a] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 35-36.

- *Hétérotopies cristallines*

« Il n'est pas de langage sans tromperie[a] », commente Marco : l'entièreté de sa tentative tient dans le jeu sans cesse réinstauré entre les mensonges de la langue et les mensonges des choses[79], jeu aussi bien mélancolique que vital : la *métaphore* vient signaler le déplacement, l'écart par lequel la représentation s'affranchit du représenté et ouvre sur un ailleurs utopique, sur l'énigme d'une ville impossible qui se donne comme symbole indéchiffrable. Guevara, en revanche, dénonce l'alchimie du verbe comme vaine tentative d'invention, « miroir aux alouettes[b] » (et non miroir hétérotopique) qui met en œuvre un hermétisme piégé, vain écran au désert de l'imagination comme au désenchantement du monde, instrument non plus d'ouverture sur un tiers inattendu mais de figement d'images consacrées, à laquelle il oppose « une poésie étrange fondée sur l'exactitude, la périphrase, la redondance et le sens propre[c] », qui n'est pas sans rappeler le style de Senges. Marco Polo et Guevara s'accordent sur un élément essentiel : la résolution de l'énigme, l'interprétation univoque du symbole est mortifère. Mais là où le Kahn est un *partenaire*, pour Marco, parce qu'il est prêt à renverser les rôles et mener à son tour le jeu de l'invention des villes (et constitue donc, dans l'œuvre, une figure de lecteur possible), les victimes de l'illusion du « monde nouveau », selon Guevara, sont de *mauvais lecteurs*, incapables de discerner dans la forêt des symboles l'artificialité d'un labyrinthe qui ne vise qu'à les égarer :

> Ces livres-là, les livres d'alchimie, frayent avec trop de métaphores […]. Ils côtoient tant de formules, contiguës à la vérité, avec lesquelles ils tentent de ligoter le reste du monde mais dans lesquelles ils leur arrivent souvent de se prendre les pieds […]. Chacun sait par ailleurs que l'alchimiste cherche à égarer son lecteur, que cet égarement est bien souvent une fin en soi, et qu'il y aurait quelque chose de vain dans chacun des efforts faits pour déjouer cette tromperie, parce que le vide de nos existences nous attend à chaque résolution d'énigme. […] L'hermétisme, comme l'invention du monde nouveau, repose sur l'hypothèse qu'une vérité déchoit dès l'instant où elle se dévoile, n'ayant plus pour tâche d'occulter une vérité bien plus précieuse […]. L'étude hermétique finalement vaine possède le charme des voyages vers l'ouest, en direction d'une terre située derrière l'horizon, c'est-à-dire dessous : ils nous obligent toujours à aller voir au-delà. (Reste à déterminer comment la doctrine des correspondances pèche par générosité, entraînant l'auteur ou ses fidèles dans un ballet de signes, de faits, de mots et d'épithètes, en telle quantité que la multiplication des liens entre chose et chose conduit à une tautologie, vécue comme une révélation[d].)

[a] "*Non c'è linguaggio senza inganno*." I. Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 46.
[b] « Bien sûr, le monde nouveau est un miroir aux alouettes, ou l'alouette dans le miroir, ou les reflets du soleil sur un morceau de verre taillé ». P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 183.
[c] *Ibid.*, p. 132.
[d] *Ibid.*, p. 53-56.

Aller vers l'est, chez Calvino, c'est tenter d'échapper à la redite et la sclérose par le refus de la systématisation de la règle du jeu au profit de l'invention de la ville qui se dérobe à la fois au dire, au voir et au savoir ; aller vers l'ouest, pour Guevara, c'est faire passer la tautologie appauvrissante pour une solution au divorce des mots et des choses, pour une méthode de lecture du Livre du monde et de la nature, quand elle n'en est que le simulacre rebattu, le symbole frauduleux qui fait passer le plomb de la copie pour l'or de l'invention poétique et fictionnelle. Aussi la solution à laquelle Marco a recours est à l'opposé de celle de Guevara, et tient dans de l'invention de villes comme autant de miroirs foucaldiens, à la fois utopies et hétérotopies[80].

Les villes invisibles sont des villes impossibles : elles n'existent nulle part, ne sont situables ni sur l'échiquier de l'empereur qui les néantise, ni sur son atlas, qui porte des noms de villes mythiques, littéraires ou réelles, mais ne mentionne aucune de celles aux prénoms de femmes décrites par Marco. Dans le même temps, elles constituent un reflet virtuel à la fois de la Venise de Marco Polo et des villes contemporaines des lecteurs, dont elles réfléchissent certains des aspects pour les donner à voir. Ceci parce que l'espace des villes invisibles est un espace cristallin[81] : c'est un espace où passé, présent et futur se renversent l'un dans l'autre constamment[82], où mémoire et oubli sont tributaires l'un de l'autre[83], comme mémoire et désir permettent de se réapproprier le temps à travers une imagination créatrice[84], où la ville et son modèle sont, l'une et l'autre, tout autant mondes possibles que réalités nécessaires et partagent donc le même degré d'irréalité[85], où les rôles s'échangent sans cesse malgré la suspension temporelle des actions. Les villes forment un espace de renversements sans résolution dialectique où copie et original, reflet et objet, vrai et faux non pas se confondent (il y a toujours deux entités distinctes) mais se succèdent et se comprennent l'un l'autre. Là réside l'entreprise épistémique du marchand : les portraits de ville qu'il dresse dessinent des filigranes, des règles du jeu, non au sens du Khan, mais dans la mesure où, déjouant le principe du *je suis ici*, elles construisent dans leur atemporalité et leur aspatialité des modèles de modèles, des séries de modélisations emboîtées les unes dans les autres, à l'image de Fedora et ses sphères, d'Olinda ou de la lacustre Valdrada qui semble représenter le mouvement même des descriptions urbaines :

> Rien n'existe ni ne se produit dans une Valdrada que ne répète l'autre Valdrada, parce que la ville fut construite de manière à ce que le moindre de ses points soit reflété dans son miroir […]. Les habitants de Valdrada savent que chacune de leur action est tout à la fois l'action elle-même et son image spéculaire, à laquelle appartient la dignité propre aux images, et la conscience qu'ils en ont leur interdit de s'abandonner pour un seul instant au hasard et à l'oubli. […] Le miroir tantôt accroît la valeur des choses, tantôt la nie. Tout ce qui semble avoir de la valeur devant le miroir ne résiste

> pas à son propre reflet. Les deux villes jumelles ne sont pas égales, parce que rien de ce qui existe ou se produit à Valdrada n'est symétrique : à chaque visage et chaque geste répondent depuis le miroir un visage et un geste point par point inversé. Les deux Valdrada vivent l'une pour l'autre, se regardant en permanence dans les yeux, mais elles ne s'aiment pas[a].

Aucun des modèles n'est référentiel, définitif, immédiatement efficace : il se maintient toujours dans un écart irréductible, une asymétrie inévitable, celle de la traîtrise du reflet, seul moyen de réfléchir la ville sans l'enfermer dans le système d'une connaissance abstraite et par là sclérosante, seul moyen de relancer, par la divergence répétée, la série des inventions de villes. Le reflet parfait n'est qu'un décalque désenchanté, comme le dénonce le Guevara de Senges[b]. Dans le même temps, l'écart inévitable est ce qui entérine la coupure définitive avec le réel, qu'on ne peut plus saisir qu'à travers des reproductions approximatives, comme le suggère l'exemple d'Aglaura, définie par une série de proverbes à la fois véridiques en ce qu'ils en exaltent les qualités essentielles, et inadaptés en ce qu'ils réifient la cité dans une image qui n'est plus la sienne :

> Dans ce sens rien n'est vrai de tout ce qui se dit d'Aglaura, et pourtant on en tire une image solide et compacte de ville, tandis que les jugements épars qu'on peut en tirer en y vivant n'aboutissent qu'à une moindre cohérence. Le résultat en est que la ville dont on parle possède beaucoup de ce qui est nécessaire pour exister, tandis que la ville qui existe à sa place existe moins. […] Et à moi aussi qui voudrais tenir distinctes, dans la mémoire, les deux villes, il ne reste qu'à te parler d'une seule, parce que le souvenir de l'autre, dans l'absence de mots pour le fixer, s'est perdu[c].

Le miroir n'est cependant pas le seul objet hétérotopique dans le récit de Calvino : la carte et le jardin acquièrent des propriétés similaires, perdent leur valeur épistémique première (celle d'une représentation modélisante et fiable du monde, qui permet de le mettre en ordre en organisant l'ensemble de ses éléments dans un système relationnel défini et stable) pour en acquérir une seconde, qui tient à la capacité à accueillir des intrigues, donc à transformer l'espace en réseaux de lieux. La métaphore de la trame et du fil pour dire à la fois la temporalité de l'histoire (personnelle, collective) et le texte qui la spatialise se voit littéralisée dans l'exemple d'Eudossia :

> on [y] conserve un tapis dans lequel on peut contempler la vraie forme de la ville. À première vue rien ne paraît ressembler moins à Eudossia que le dessin du tapis, organisé en figures symétriques qui répètent leurs motifs le long de lignes droites et

[a] *Ibid.*, p. 51-52.
[b] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 28.
[c] "*In questo senso nulla è vero di quanto si dice d'Aglaura, eppure se ne trae un'immagine solida e compatta di città, mentre minor consistenza raggiungono gli sparsi giudizi che se ne possono trarre a viverci. Il risultato è questo: la città che dicono ha molto di quel che ci vuole per esistere, mentre la città che esiste al suo posto, esiste meno. E anche a me che vorrei tener distinte nella memoria le due città, non resta che parlarti dell'una, perché il ricordo dell'altra, mancando di parole per fissarlo, s'è disperso.*" I. Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 65-66.

> circulaires, tissé de flèches aux couleurs splendides, dont tu peux suivre l'alternance des fils tout au long de la trame. Mais si tu t'arrêtes à l'observer avec attention, tu te persuades qu'à chaque lieu du tapis correspond un lieu de la ville, et que toutes les choses contenues dans la ville sont comprises dans le dessin, disposées selon leurs vrais rapports, lesquels échappent à ton regard distrait par le va-et-vient du fourmillement de la cohue. […] Chaque habitant d'Eudossia confronte à l'ordre immobile du tapis son image propre de la ville, son angoisse, et chacun peut trouver, dissimulée dans les arabesques, une réponse, le récit de sa vie, les revirements du destin[a].

Calvino joue ici évidemment avec l'image jamesienne du motif dans le tapis : la carte ne vise plus à représenter l'espace réel mais la réalité qu'il constitue pour chaque habitant, à savoir la manière dont celui-ci l'habite, fait de la ville son lieu. Si bien que, comme le note ironiquement Marco/Calvino, il est impossible de savoir si le tapis est la représentation divine d'un ordre du monde idéal que les habitants essaient d'émuler, ou si « la carte de l'univers est la cité d'Eudossia telle qu'elle est, une tache informe en expansion[b] » : le rapport entre le modèle et la représentation n'est plus d'ordre mimétique et référentiel ; l'un et l'autre, espaces sillonnés de motifs abstraits, deviennent l'objet visuel par lequel on tente de comprendre l'autre, de faire de l'univers absurde un lieu lisible, donc vivable. Le tapis et la ville comme hétérotopies, comme reflets l'un de l'autre, deviennent les instruments sinon d'un savoir, du moins d'un récit qui tente d'établir de fragiles significations, comme autant de trames proposées contre la décomposition de l'espace en lignes informes : des outils de cristallisation, donc, qui essaient de donner une unité organique à la matière informe dans laquelle se débattent les habitants. Ici le simulacre (le réel et sa représentation sont indécidables sous l'angle de la vérité de l'un ou de l'autre) n'a pas vocation à tromper, mais au contraire à organiser le réel en réalité : c'est un instrument de survie, contre l'enfer que constituent les « villes continues », sans lieu, sans centre ni périphérie, sans trame et sans motif discernable, que dessine Calvino vers la fin du livre.

De la même façon, le jardin dans lequel dialoguent Marco Polo et l'empereur ne fonctionne plus comme représentation symbolique et donc épistémique du monde[86], mais comme l'envers du *terrain vague*[87] que peut constituer celui-ci, jardin et terrain vague se

---

[a] "*si conserva un tappeto in cui puoi contemplare la vera forma della città. A prima vista nulla sembra assomigliare meno a Eudossia che il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate dai colori splendenti, l'alternarsi delle cui trame puoi seguire lungo tutto l'ordito. Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione, ti persuadi che a ogni luogo del tappeto corrisponde un luogo della città e che tutte le cose contenute nella città sono comprese nel disegno, disposte secondo i loro veri rapporti, quali sfuggono al tuo occhio distratto dall'andirivieni dal brulichio dal pigia-pigia. […] Ogni abitante di Eudossia confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino*." *Ibid.*, p. 95-96.

[b] "*la vera mappa dell'universo sia la città d'Eudossia così com'è, una macchia che dilaga senza forma*" *Ibid.*, p. 96.

reflétant comme deux modes possibles d'expérience de l'espace : « Peut-être du monde n'est-il resté qu'un terrain vague recouvert d'immondices, et le jardin suspendu du palais du Grand Khan. Ce sont nos paupières qui les séparent, mais on ne sait lequel est dedans et lequel est dehors[a]. » Le lien entre microcosme et macrocosme qu'est censé incarner le jardin est renversé et réinvesti dans l'image « en négatif » que constituent le terrain vague et le jardin suspendu l'un pour l'autre, dans leur rapport d'inclusion réciproque. L'espace « suspendu », incertain, mais discret et organisé du jardin raffiné (« Peut-être ce jardin n'existe-t-il qu'à l'ombre de nos paupières baissées[b] ») trouve son pendant dans l'espace continu, sans lieu mais couvert de déchets (donc de traces) du terrain vague, deux espaces à la fois utopiques donc, et pourtant indissociables l'un de l'autre, en ce qu'ils constituent deux points d'observation idéaux pour s'*orienter*, parce qu'ils permettent de « contempler de loin » : « chaque fois que nous plissons les yeux au milieu du tumulte et de la cohue, il nous est accordé de nous retirer ici revêtus de kimonos de soie, pour examiner ce que nous sommes en train de voir et de vivre, tirer des conclusions, contempler de loin[c.] ». Le jardin suspendu est le lieu douteux qui permet de trouver un point *de fuite* à partir duquel réorganiser le continuum chaotique du terrain vague pour le reconstituer en une série de lieux reliés entre eux (les villes et leurs modélisations : cartes, atlas et modèles réduits) ; tandis que l'image du terrain vague vient contester l'organisation séduisante du jardin comme un leurre (il n'y a plus de lisibilité du macrocosme dans le microcosme, mais une désorientation/réorientation du corps aux paupières baissées dans l'espace : il s'agit de fermer les yeux pour mieux voir, en refusant la fausse évidence du symbole figé, du jardin agencé pour faire paysage et constituer un centre, le point de départ et d'arrivée des voyages de Marco, la capitale de l'empire en déréliction du Khan). À nouveau, l'informe du terrain vague et le motif du tapis/jardin se renversent l'un dans l'autre sans résolution dialectique. On ne s'étonnera donc pas que ni la carte, ni le tapis, ni le jardin ne constituent plus des représentations stables et mimétiques du monde : ce sont des artefacts de spatialisation ponctuelle, qu'on investit non pour se repérer dans l'espace, mais pour trouver des fils d'Ariane, des trames cohérentes qui permettent de donner sens ponctuellement, par des agencements sous formes de parcours (trajets tracés, lieux nommés) aux événements vécus, aux changements perceptibles. La carte pas plus que l'échiquier n'est instrument de contrôle rationnel et de

[a] "*Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezzai, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori.*" *Ibid.*, p. 102.
[b] "*Forse questo giardino esiste solo all'ombra delle nostre palpebre abbassate*". *Ibid.*, p. 101.
[c] "*ogni volta che socchiudiamo gli occhi in mezzo al frastuono e alla calca ci è concesso di ritirarci qui vestiti di chimoni di seta, a considerare quello che stiamo vedendo e vivendo, a tirare le somme, a contemplare di lontano*." *Ibid.*, p. 101.

domination du territoire, mais prétexte à conversation entre l'empereur et le marchand, matière à récits.

Aussi le texte de Calvino, comme celui de Senges, repose-t-il sur une mise en scène de la parole, dialogique chez Calvino, monologique chez Senges, mais adressée à des souverains dont sont exaltés ironiquement les pouvoirs démiurgiques de faire naître des mondes d'un geste de la main – ce que font, par leurs discours, les conteurs que sont Marco Polo et Guevara. Le jeu des emblèmes et la bibliothèque[88], la combinatoire et le palimpseste deviennent, dans des univers vieillis ou menacés de ruine, de nouveaux moyens de faire monde[89]. Car les textes de Calvino et de Senges proposent aussi des formes de conjuration de la mélancolie : ils parviennent ainsi à susciter de l'ailleurs dans un monde qu'on croit entièrement cartographié, connu, incapable de surprendre : la déréalisation des Amériques ou la relecture des villes modernes comme villes « invisibles », impossibles, fonctionnent comme autant d'instruments de défamiliarisation qui reposent moins sur le procédé de l'inquiétante étrangeté que sur la capacité à susciter du merveilleux dans un espace rationalisé et désenchanté : faire connaître les espaces que nous vivons en nous les rendant comme *lieux* porteurs de nouvelles histoires et traversés par de nouveaux récits, c'est refuser une approche purement dystopique au nom d'une confiance renouvelée malgré tout dans les pouvoirs fantasmatiquement démiurgiques de la fiction. C'est aussi refuser la pure logique de la carte, de l'espace conçu comme agencement de rapports de pouvoir, au nom d'une représentation de l'espace comme lieu habité, parcouru, rêvé, désiré : la fausse navigation chez Senges, les villes et leur rapport aux désirs, à la mémoire, aux signes, aux échanges chez Calvino dessinent d'autres modes de réappropriation, de représentation et d'usages des lieux que la fiction, sinon construit, du moins dote d'une épaisseur ontologique *sui generis*. Si l'*ailleurs* n'existe plus concrètement au temps des espaces connectés, des « villes continues » ou de *Street View*, il est encore accessible dans les livres[90] : c'est, ironiquement, le palimpseste, la réécriture, le déjà dit ou déjà écrit qui le « restaure » et le « ranime » pour nous, comme les divers jeux présents dans les œuvres (échecs, tracés des cartes à plaisir…) permettent de s'en emparer. Le « monde nouveau » de Senges ne serait qu'un monde ancien, voire usé ; l'empire de Kubilai est menacé de la dissolution et de la mort ; mais leur mise en récit permet cependant de préserver « le filigrane d'un dessin assez subtil pour échapper à la morsure des termites ».

Ainsi le roman de Calvino peut-il encore s'inscrire dans la grande tradition littéraire italienne qu'il identifie, celle du livre comme « carte du monde et du savoir[91] » qu'il salue et dont il se réclame, mais sur un mode pessimiste, celui de l'éclatement de ce monde et de ces savoirs, représentés dans leur pluralité, mais dés-intégrés, retrouvables seulement à partir de

ténus filigranes. À cette mélancolie postmoderne s'oppose l'érudition ludique et joyeuse de Senges qui invite à naviguer (et se perdre) dans la bibliothèque palimpsestuelle de son narrateur délirant, pour mieux retrouver une vision émerveillée et enchantée du continent. Alors que Marco Polo et Kubilai, qui doutent de leur propre existence, se spectralisent dans un monde hanté d'une part par le paradis perdu du jardin, et d'autre part par l'accumulation des déchets des cités continues, « Guevara », auteur d'un pseudo-Marc Aurèle, et Senges, auteur d'un pseudo-Guevara, empruntent les sentiers braconniers de la filiation indue, de l'autorité contestable, de la bâtardise. Dans le roman de Calvino, Los Angeles ou Kyoto-Osaka sont des villes eschatologiques, les villes qui surgissent quand toute forme de ville s'est délitée : le « Nouveau monde » comme « l'Orient » sont les deux points cardinaux qui disent l'emprise infernale et définitive des villes continues sur un monde voué à l'indéterminé et pour qui toute « ville » à proprement parler serait devenue la Venise perdue de Marco : si le réel fait retour, c'est sur le mode du cauchemar. Dans le roman de Senges en revanche, l'Amérique déréalisée devient le continent merveilleux à partir duquel peut se réaliser littérairement une impossibilité joyeuse, une délicieuse surprise dernière – celle de cesser d'être nous-mêmes et de prétendre pouvoir être à nous-mêmes des autres :

> Quant à moi, voici plutôt ce que je souhaite : que des étrangers, connus ni d'Ève ni d'Adam, avant de nous accoster ou au lieu de le faire, nous inventent, et nous fassent cette grâce : nous attribuer des trésors et nous prêter des intentions dont nous n'aurons jamais idée […]. Le mieux qui pourrait advenir à notre continent serait d'être inventé […] par des énergumènes, amoureux du pécule et de la calligraphie, amateurs de caricatures et de vieilles fables, et de livres de chevalerie […], des hommes rêveurs et âpres au gain, sensibles pourtant aux nuances d'un récit et à celles d'une psychologie, comme le calife des *Mille et une nuits* l'était aux points de suspension. […] Fasse le ciel que leurs lectures de travers nourrissent l'idée qu'ils se font de nous : alors nous nous efforcerons de ressembler à leur imagination […] ; car, pour accepter d'être encore en vie sur ce continent vieilli en une seule nuit, il faudra que de tels inconnus, hypothétiques mais bien vivants, offrent à notre terre et à nous-mêmes tout ce que nous avons légué au soi-disant monde nouveau[a] […]. »

L'espace conçu comme faux des Amériques devient le point de fuite à partir duquel, de manière inespérée, trouver comment survivre dans le terrain vague en déréliction du monde contemporain : c'est une utopie, un lieu rendu soudain insituable, capable de se faire hétérotopie, miroir qui nous renvoie, par son exotisme artificiel même, son invraisemblance de monde faux, une vision enchantée du monde, un récit nouveau, une filiation nouvelle, celle d'énergumènes ayant un goût d'esthète pour la fiction. Les Amériques de Guevara, les villes et le jardin de Marco Polo sont donc des espaces cristallins, au triple sens du cristal deuleuzien

[a] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 185-187.

(espace de distinction et de réversion, et non d'indistinction et d'inversion) ; du cristal comme tout organique reposant à la fois sur un principe de diffraction et de totalisation de ses facettes ou fragments en une unité solide et infrangible (les villes sont aussi d'une certaine façon toutes Venise et toute ville, et les Amériques dans leur diversité palimpsestuelle sont tout lieu hétérotopique d'où réenchanter le vieux monde) ; et au sens d'un objet *limpide* (d'où les thèmes de la transparence obstruée, de la brume, du brouillard ou de la fumée – *smoke and mirrors* – mais aussi et en même temps de la réfraction et du reflet – *miroir aux alouettes* –, qui caractérisent les villes et le continent et permettent de penser ces espaces comme *eidola*). S'ils apparaissent à ceux qui les décrivent ou les dénoncent comme *falsifiés*, c'est en tant qu'ils sont cristallisés, construits pour être des simulacres qui se dénoncent toujours comme tels, des simulacres (des images dans le tapis) qui poursuivent sans cesse la réversion du réel dans l'imaginaire, de l'actuel dans le virtuel, du passé et du futur dans le présent, non pour tromper mais pour permettre de fragiles et instables *localisations*. Il s'agit d'autoriser ceux qui prennent la parole à tenter de déterminer d'*où* ils parlent, quel est leur *lieu*, entre deux simulacres bien réels et dangereux : la carte comme représentation transparente et normée du territoire, le terrain vague (espace d'indétermination par excellence) comme espace de l'expérience du réel – et ce, fût-ce en se livrant à des « élucubrations », ou « à l'ombre de leurs paupières baissées ».

3. Des espaces factices

À côté de ces espaces faux, parce que créés comme tels, ou falsifiés, parce que, bien que réels (Venise, les Amériques, les TAZ), ils sont envisagés comme cristallins afin d'en faire soit les hétérotopies (les lieux-miroirs *où* et *d'où* regarder le monde) soit les utopies (les lieux insituables où disparaître, les lieux réticulés du récit contre les espaces striés de la carte) nécessaires pour contrer par du vivable et de l'appropriable un double enfer, celui des villes continues, de l'espace terrain vague indistinctement connecté et globalisé du contemporain d'une part, celui de l'espace entièrement connu, agencé, exploité, normé, maîtrisé et désenchanté des cartographies contemporaines du monde de l'autre, il existe un troisième type d'espace, les espaces factices. Le doute qui les affecte n'est plus d'ordre ontologique, comme les deux autres (quelle est la nature de ces espaces et le rapport qu'ils entretiennent avec le réel et la réalité ?), mais épistémique : y habiter, c'est se retrouver privé d'accès non au réel, mais au vrai. De tels espaces sont faussement cristallisés : ce devraient être des hétérotopies ou des utopies fonctionnelles, mais ce sont, en fait, des espaces-pièges, qu'ils relèvent soit de l'*eidolon* nocif, soit d'une prison labyrinthique.

a. « *Hic sunt leones* » : du mauvais usage de la syllepse

Dans le premier cas, ces espaces sont ceux d'une altérité fondamentale, voire monstrueuse : ils sont le lieu d'êtres impossibles ou de fantômes, d'êtres à l'ontologie facticement problématique, car artificiellement coincés dans un espace hyperréel qui abolit l'écart entre la carte et le territoire, confondus indissociablement par le truchement d'une syllepse qui transforme l'espace réel et le lieu vécu en un *topos* aliénant.

- *La Sicile comme cristal défectueux*

La première partie du *Consiglio d'Egitto* se clôt sur le départ de Palerme du vice-roi Caracciolo, dépêché de Paris en Sicile pour tenter de réformer l'île dans le sens de l'humanisme des Lumières qu'il partage avec Di Blasi, mais en vain, puisqu'il se heurte aux résistances des barons locaux qui entendent sauvegarder leurs privilèges féodaux. Le contemplant faire ses adieux, le jeune avocat se fait à son égard la réflexion suivante : « Mais, déjà vieux, à soixante-sept ans, ils l'avaient […] envoyé à Palerme comme vice-roi : du lieu de la raison à l'*hic sunt leones*, au désert dont le sable de la plus irrationnelle tradition recouvrait immédiatement la trace de toute audace[a]. » Ce à quoi fait écho l'ironique question finale adressée par le vice-roi à Di Blasi : « Puis, en guise de salut, avec un sourire d'intelligence : "Comment peut-on être sicilien[b] ?". » Voilà la Sicile, cadre géographique de « l'imposture arabique[92] » de Vella, territoire représenté comme un espace essentiellement factice, à l'image des *terrae incognitae* dont le blanc qu'elles ouvraient sur les cartes servait d'espace vierge où projeter les fabulations les plus diverses, et de la Perse de Montesquieu, hétérotopie artificielle d'où contempler ironiquement la vie parisienne. Cette représentation signale l'échec fondamental de Caracciolo, qui anticipe celui de Di Blasi : le vice-roi n'a pas réussi à moderniser, à normaliser suffisamment la Sicile pour un faire un territoire comme un autre sur les cartes du pouvoir ; réduit à une mélancolique ironie, il ne peut que constater l'altérité radicale d'un espace (et de ses habitants) semble-t-il réfractaire à tout changement.

---

[a] "*Ma già vecchio, a sessantasette anni, lo avevano invece mandato a Palermo come vicerè: dal luogo della ragione all'*hic sunt leones*, al deserto in cui la sabbia della più irrazionale tradizione subito copriva l'orma di ogni ardimento*." Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009, p. 69.
[b] "*Poi, come saluto, con un sorriso d'intelligenza 'Come si può essere siciliani?'*" *Ibid.,* p. 71.

Il se joue là une essentialisation paradoxale de l'espace sicilien (symétrique d'une essentialisation de l'espace parisien comme « lieu de la raison[93] »), paradoxale en ce qu'elle prend place au sein d'un roman *historique* dont on s'attendrait à ce qu'il présente une vision diachronique de la Sicile – quel serait le sens d'une histoire d'un espace qui vivrait dans un présent éternel ? Or, la question « Comment peut-on être sicilien ? » est loin de n'être qu'une boutade pour Sciascia : elle tient une place majeure dans sa réflexion, puisqu'elle constitue le titre de l'essai qui ouvre le recueil *Fatti diversi di storia letteraria e civile*[a], écrit quelques années après la parution du roman (et dans lequel il répond : « avec difficulté »), et l'amène à fonder la notion de *sicilitudine*[94], « sicilitude ». Comme le fait remarquer Sciascia dans « Come si può essere siciliani? », la différence qui caractérise les Persans de Montesquieu n'est pas d'ordre phénoménologique : rien ne les distingue des mondains des salons, qui ne s'étonnent de leur nationalité qu'au moment où ils l'apprennent. C'est une sédimentation de préjugés qui les fait différents. Il faut donc distinguer sicilianité et sicilitude : la différence sicilienne ne tient pas à un déterminisme géographico-climatique, comme le suggère le prince Salina chez Lampedusa[95], ni même à l'insularité du territoire, qui n'est qu'une cause indirecte d'un caractère sicilien que Sciascia décrit comme fondé sur une insécurité radicale[96]. S'il y a une sicilitude, si l'île semble *essentiellement* vouée à l'immobilisme, à la résignation, à la perpétuation d'injustices masquées par des impostures en série, c'est en raison, paradoxalement, d'un processus *historique*. La Sicile est un espace immobile, donc factice, parce que l'histoire s'y répète (et en cela Sciascia rejoint en partie le célèbre monologue de Don Fabrizio à Chevalley) ; elle prédispose donc ses habitants à une défiance atavique qui n'est pas loin d'un goût prononcé pour la ruse ou la manipulation[97]. Mais, ajoute immédiatement Sciascia, l'idée reçue est à déconstruire et ne permettra jamais de composer le portrait juste de tout un peuple, portrait qu'on ne peut entrevoir que dans la littérature : c'est à la Sicile des Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Brancati, Tomasi di Lampedusa, Bonaviri, Consolo ou Aglianò qu'il faut avoir recours[98] ; à un espace *textuel* qui seul peut donner une idée de l'espace réel[99].

D'où l'*hic sunt leones* : il ne s'agit pas de faire le portrait géographique d'une Sicile réelle, mais le portrait historique d'une Sicile textuelle, telle qu'elle se donne à lire dans et par l'enquête philologique que Sciascia met explicitement en scène dans *Morte dell'Inquisitore* et qui sous-tend la rédaction du *Consiglio d'Egitto* d'une part, pour en faire émerger les figures cruciales et oubliées, les luttes même sans succès contre les injustices sociales et politiques, et

[a] Leonardo Sciascia, « Come si può essere siciliani? » dans *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 9-13.

d'autre part surtout dans celle que pratiquent Vella comme Di Blasi, qui inventent et recréent une Sicile (et une sicilianité) *littéraires* pour mieux lutter contre l'histoire figée et néfaste de la Sicile sous les Bourbons. Ainsi Di Blasi articule-t-il défense de la poésie dialectale, sicilianité et révolution jacobine dans son travail à l'Accademia degli Oretei :

> Et de fait, l'idée de faire renaître l'Académie, dont son père avait un temps été le promoteur, était venue à Di Blasi justement eu égard aux objectifs politiques qu'il poursuivait secrètement : il s'agissait de conférer, à travers la poésie dialectale et la recherche d'une dialectalité plus complète, un sens concret et démocratique à la sicilianité, à la nationalité sicilienne pour laquelle la plupart ne professaient qu'une vénération abstraite ; et dans le même temps de mettre prudemment en œuvre un travail de communication et de propagation d'idées, de prosélytisme[a].

La réinvention littéraire de la Sicile comme propédeutique à l'action révolutionnaire est ainsi la réponse implicite qu'il offre à la question du vice-roi : la concrétude de l'expérience poétique dialectale doit non seulement refonder politiquement le territoire en le dotant d'une identité nationale, mais surtout le faire exister, performativement, contre la Sicile factice et fictionnelle du pouvoir baronnial. Aussi Di Blasi peut-il éprouver une forme de sympathie, malgré l'intégrité morale qui restera la sienne jusqu'au bout, pour la falsification de Vella, qui dans une certaine mesure fait pendant à sa propre *invention* poétique :

> Eh non, ceci n'est pas le plus vulgaire des crimes. C'est l'un de ces faits qui servent à définir une société, un moment historique. En réalité, si en Sicile la culture n'était pas, plus ou moins consciemment, imposture ; si elle n'était pas qu'un instrument dans les mains du pouvoir baronnial, et donc fiction, fiction perpétuelle et falsification de la réalité, de l'histoire…. Eh bien, je vous le dis, l'aventure de l'abbé Vella aurait été impossible. Je dirais même plus : l'abbé Vella n'a commis aucun crime, il a simplement élaboré la parodie d'un crime, en en renversant les termes… D'un crime qui, en Sicile, est perpétré depuis des siècles[b]…

Si l'oppression féodale repose sur la falsification de l'historiographie *et donc* de la réalité, en ce que la réécriture de l'histoire qu'elle promeut a pour conséquence la légitimation juridique d'une domination inique, alors la falsification de Vella se voit élevée en retour au rang d'une parodie pirandellienne[100] qui rétablit la vérité de l'histoire et la réalité dans ses droits par

---

[a] *"E di fatto, l'idea di far risorgere l'Accademia, di cui suo padre era stato un tempo promotore, era venuta a Di Blasi appunto in funzione degli scopi politici che segretamente perseguiva: di dare, attraverso la poesia in dialetto e la ricerca di una più integrale dialettalità, un senso concreto e democratico alla sicilianità, alla nazionalità siciliana di cui i più avevano astratto culto; e al tempo stesso svolgere cautamente un lavoro di comunicazione e propagazione di idee, di proselitismo."* L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 120.

[b] "*Eh no, questo non è un volgarissimo crimine. Questo è uno di quei fatti che servono a definire una società, un momento storico. In realtà, se in Sicilia la cultura non fosse, più o meno coscientemente, impostura, se non fosse strumento in mano del potere baronale, e quindi finzione, continua finzione e falsificazione della realtà, della storia... Ebbene, io vi dico che l'avventura dell'abate Vella sarebbe stata impossibile... Dico di più: l'abate Vella non ha commesso un crimine, ha soltanto messo su la parodia di un crimine, rovesciandone i termini... Di un crimine che in Sicilia si consuma da secoli...*" *Ibid.*, p. 118.

la pratique de l'imposture même : entreprise par laquelle, si l'on en croit les essais de Sciascia, l'abbé s'avère à la fois suprêmement sicilien[101] et, sinon l'égal, du moins un double populaire, scélérat, du jacobin Di Blasi. La Sicile n'existe pas (elle est le blanc des cartes des territoires mythiques), c'est un espace constamment usurpé : historiquement perpétuellement envahi, et perpétuellement abandonné, et dont la culture est intrinsèquement tissée de l'opposition dialectique des oppressions et des impostures qui la fondent[102]. Comme les villes en déréliction de l'empire mongol de Calvino, les terres féodales de la Sicile n'ont pas plus de réalité que les emblèmes, sous la forme de cartes à jouer, par lesquels elles changent de main, comme le constate Vella observant les nobles mondains parier au jeu : « Sur une seule carte, un seul numéro, se défaisait parfois un fief : et don Giuseppe, qui ne manquait pas d'imagination, voyait sur cette carte, sur ce numéro, affleurer avec vivacité la carte miniature de ce fief : la vraie campagne, dure, concrète, des rentes, sans idylle, sans Arcadie[a]. » Dans un processus de réversion constant, la « vraie campagne », qui ne se laisse pas réduire au *topos* littéraire d'une Arcadie bucolique, est réduite à un *chiffre*, une image, par le biais desquels elle se voit redécoupée, redistribuée, rebaptisée ; en somme, déréalisée. Le jeu de cartes, avec ses figures imposées, fait le lien entre le cliché littéraire de la pastorale et le titre de propriété frauduleusement gagné sur un pari, deux réductions de la terre à la *carta*, la carte à jouer comme le papier. Réifiée dans des emblèmes littéraires et ludiques, l'espace sicilien se réduit à une série de signes manipulés par des usurpateurs. C'est donc un espace à la fois historiquement et essentiellement factice où, comme le déclare Vella, « les choses ne sont pas comme elles sont[b] » : retrouver justice et vérité en Sicile, ce n'est pas, comme un Tancredi, tout changer pour que rien ne change, mais tout falsifier pour faire vaciller les impostures anciennes, lutter faux contre faux. Dans la « patrie de Proserpine[c] », c'est l'imposture diabolique qui sauve la vérité de l'histoire (comme, dans *Morte dell'Inquisitore*, c'est le meurtre qui permet de tenir haut la dignité de l'homme : dans le monde à l'envers de la Sicile injuste, seul le renversement carnavalesque, la réversion spectaculaire – *rovesciare i termini* –, sous leurs formes littéraires ou violentes, réintroduit l'agentivité individuelle dans le temps cyclique de l'oppression et la conscience de l'histoire dans l'éternel recommencement de la domination). Derrière la

[a] "*Su una sola carta, un solo numero, a volte si dissolveva un feudo: don Giuseppe, che non mancava d'immaginazione, vedeva su quella carta, su quel numero, vivida affiorare la piccola mappa del feudo: la campagna vera, dura, concreta di redditi, senza idillio, senz'arcadia*." L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 28.

[b] « "Eh non, les choses ne sont pas telles qu'elles sont !" pensa don Giuseppe […]. *"'Eh no, le cose non sono come sono!' pensò don Giuseppe [...]*." L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 16.

[c] Voir les *Lettres de France et d'Italie* de Courier, dont un extrait (en français dans le texte) sert d'épigraphe au roman : « Je veux voir la patrie de Proserpine, et savoir un peu pourquoi le diable a pris femme en ce pays-là. » L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 11..

mélancolie désabusée (la révolution de Di Blasi s'achève non seulement sur sa torture et son exécution, mais sur la condamnation comme pure illusion de sa foi dans un progrès possible), se dessine une défense de la fantaisie littéraire qui, dans la lignée de l'héritage arabe[103], fait de la Sicile certes le territoire irréel du rêve, mais aussi celui, idéal, d'une forme d'émancipation :

> En effet, il avait commencé à falsifier le monde à partir des femmes : en tirant de ce que d'elles il voyait, il entrevoyait, il devinait l'amorce d'une rêverie intarissable, et, avec les années, parfaite. Et à travers les femmes, à travers les fantasmes qu'il avait des femmes, il était résolument parvenu à ce fantasme du monde arabe où obscurément l'appelaient le dialecte et les coutumes de sa terre, son sang. « Seules les choses de l'imagination sont belles, et le souvenir lui aussi est imagination… Malte n'était qu'une terre pauvre et avare, les gens aussi barbares que lorsque Saint Paul y débarqua… Seulement, face à la mer, il est permis à l'imagination de s'ouvrir à la fable du monde arabe et à celle du monde chrétien : comme je l'ai fait, comme j'ai su le faire… D'autres diraient à l'histoire : moi, je dis à la fable[a]… »

La rêverie voyeuriste et érotique ouvre sur l'imaginaire littéraire, par lequel le faussaire acquiert progressivement une identité d'écrivain ; et, à son tour, l'accès à la rêverie et à la fiction donne sur une prise de conscience qui, plus encore que politique, est morale, voire philosophique, et achève de conférer, au personnage mesquin et rapace qu'était au départ Vella, une forme de dignité :

> La prison vraiment ne lui faisait pas peur, il était tombé dans un état d'indifférence absolue à l'égard du confort et des plaisirs de l'existence : plus fort était le plaisir d'offrir au monde la révélation de l'imposture, de l'imagination dont il avait donné la preuve lumineuse dans le *Conseil de Sicile* et dans le *Conseil d'Égypte*. En lui, enfin, le lettré s'était dressé, l'avait emporté sur l'imposteur […]. Il traquait les faits de la vie, le passé et le présent, pour en tirer sentiments et significations comme, jadis, il tirait des rêves des autres les numéros de la loterie. « La vie est bien un songe : l'homme veut en avoir conscience et ne fait qu'inventer des cabales ; à chaque époque, à chaque homme, la sienne… Et des nombres, du songe qu'est la vie nous faisons des constellations : pour la roue de Dieu ou pour la roue de la raison… Et, somme toute, il est plus facile que le numéro gagnant sorte de la roue de la raison que de celle de Dieu : le rêve d'un numéro gagnant à l'intérieur du rêve de la vie[b]… »

---

[a] "*In effetti, aveva cominciato dalla donna a falsificare il mondo: traendo da quel che di lei vedeva, intravedeva, indovinava gli elementi d'avvio a un fantasticare inesauribile e, con gli anni, perfetto. E attraverso la donna, attraverso la fantasia che aveva della donna, decisamente era pervenuto a quella fantasia del mondo arabo cui il dialetto è le abitudini della sua terra, il suo sangue oscuramente, lo chiamavano. 'Solo le cose della fantasia sono belle, ed è fantasia anche il ricordo... Malta non è che una terra povera e amara, la gente barbara come quando vi approdò San Paolo... Solo che, nel mare, consente alla fantasia di affacciarsi alla favola del mondo musulmano e a quella del mondo cristiano: come io ho fatto, come io ho saputo fare... Altri direbbe alla storia: io dico alla favola...* '" L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 153.

[b] "*Il carcere davvero non gli faceva paura, era caduto in uno stato di assoluta indifferenza riguardo alle comodità e ai piaceri dell'esistenza: più forte era il gusto di offrire al mondo la rivelazione dell'impostura, della fantasia di cui nel Consiglio di Sicilia e nel Consiglio d'Egitto aveva dato luminosa prova. In lui, insomma, il letterato si era impennato, aveva preso la mano all'impostore [...]. Inseguiva i fatti della vita, il passato e il presente, a cavarne sentimenti e significati come un tempo dai sogni degli altri estraeva i numeri del lotto. 'La vita è davvero un sogno: l'uomo vuole averne coscienza e non fa che inventare cabale; ogni tempo la sua cabala, ogni uomo la sua... E facciamo costellazioni di numeri, del sogno che è la vita: per la ruota di Dio o per la ruota della ragione... E, tutto sommato, è più facile finisca col venir fuori una cinquina sulla ruota della ragione che su quella di Dio: il sogno di una cinquina dentro il sogno della vita...'" Ibid.,* p. 152.

Rêvant la Sicile comme imaginaire, idéale terre arabe, Vella finit par rejoindre l'humanisme de Di Blasi : la révélation que la vie est un songe ne débouche pas sur un désir baroque et angoissé de fuite hors du monde mais, puisque tout, dans la Sicile pirandellienne qui est celle que revendique Sciascia, se renverse constamment, sur un retour à la raison comme force émancipatrice. Si Vella en reste au niveau de la morale individuelle, sans atteindre à la praxis révolutionnaire et au sacrifice de soi de l'avocat, il n'en reste pas moins que son imposture se prolonge en *fantasia* et en défense d'un sens de l'existence humaine, de la possibilité d'un progrès. Dans une série de paradoxes enchaînés, c'est l'orientalisme historique et littéraire de l'abbé qui fait ressurgir la vérité de l'usurpation des droits seigneuriaux ; c'est l'assomption de la rêverie qui donne à penser et met fin au « sommeil de la raison » d'où surgissent les monstres de l'oppression, c'est l'atemporalité d'une Sicile arabe rêvée qui est aussi ce qui permet de donner au récit une dimension moraliste, métaphysique et théorique, celle d'une réflexion sur les rapports de pouvoir et le rôle de la littérature face à l'historiographie[104]. Contre le danger de l'illusion d'une Sicile féodale, Di Blasi invente une Sicile dialectale et nationale, Vella une Sicile arabe : fiction contre fiction, le territoire disparaît certes derrière une série de simulacres – il n'a de toute façon jamais été accessible, comme l'affirme Sciascia, qu'à travers la littérature – mais sa facticité même est aussi ce qui en fait le *lieu* privilégié, la *métaphore* d'une réflexion à vocation universalisante[105] sur le rôle de l'écrivain et du penseur, de l'homme héritier des Lumières, à la fois lucide et engagé, que défend Sciascia d'œuvre en œuvre. Il n'est pas dit que l'opération soit totalement convaincante[106] : l'orientalisme de Sciascia[107], son pessimisme, son essentialisation de traits, y compris politiques, de la vie sicilienne qu'il fige comme *traits de caractère*, la dimension problématique d'une notion comme la « sicilitude[108] » (calquée sur celle de « négritude »), son moralisme universalisant[109] sont des aspects de son œuvre qu'une écrivaine comme Maria Attanasio, malgré toute l'admiration qu'elle porte à l'auteur de Racalmuto, reprendra de manière critique dans le portrait d'une Sicile *en mouvement*, creuset d'inventions sociales et politiques cruciales pour l'histoire européenne dans son ensemble, sans pour autant valoir comme métaphore universelle d'une pensée du pouvoir[110], qu'elle développe dans *Il falsario di Caltagirone*. L'émancipation offerte par Sciascia tient de la substitution à un territoire inaccessible, parce que depuis toujours contrefait par la somme palimpsestuelle des écrits (juridiques, littéraires) produits sur lui et qui le figent dans l'écrasante oppression des iniquités accumulées, un autre simulacre, celui d'un territoire rêvé, qui permet certes la libération de l'imagination du lettré mais pas l'émancipation politique du révolutionnaire décapité ni celle du narrateur qui se

résigne après lui au renoncement aux idéaux humanistes comme pures illusions. L'irréalité de la rêverie vient en dernière instance faire pièce aussi bien à l'utopie critique qu'à l'engagement politique (si Di Blasi triomphe, c'est, comme Diego La Matina, sur le plan de la dignité morale[111], et non sur celui de la lutte sociale). Attanasio réalisera, elle, à travers le personnage de Ciulla, le portrait d'un espace pleinement engagé dans l'histoire européenne, participant, par exemple par le biais de l'expérience des faisceaux siciliens ou de la municipalisation du pain, d'expérimentations sociales inédites, inventant de nouvelles politiques publiques et de nouvelles pratiques dont la narratrice déchiffre les traces et les effets dans le territoire de la Sicile, ses noms de rues, le tracé de ses quartiers, ses mythes populaires, comme celui de *chi riddu sordi*. *Il falsario de Caltagirone* ne propose ni le portrait d'une Sicile rêvée, ni celui d'une île gattopardienne, mais un territoire relié au reste du monde et de ses préoccupations (Ciulla participe à des mouvements sociaux et artistiques à Montmartre comme en Argentine), mouvant, changeant, inventif, loin de toute anhistoricité et de toute auto-absolution.

Dans *La Sicile comme métaphore*, Sciascia relit La Rochefoucauld à l'aide d'une syllepse qui lui permet de passer de la réflexion moraliste sur le caractère humain en général à la réflexion ontologique sur le caractère de la Sicile comme espace : « "Quelles que soient, disait-il [La Rochefoucauld], les découvertes que l'on ait pu faire sur les terres de l'amour-propre, il reste encore de nombres régions inconnues à découvrir." Il entendait naturellement d'autres formes et d'autres manifestation de l'amour-propre, cependant son expression "régions" me semble pleine de suggestions : la Sicile n'en ferait-elle pas partie[a] ? » Si, dans le titre de son recueil d'entretiens, l'espace concret sicilien devenait par abstraction métaphore, dans ce passage la métaphore géographique se spatialise en un territoire concret. Si la Sicile peut être envisagée comme espace *factice*, c'est qu'elle est constamment prise dans le jeu de ces réversions constantes, par lesquelles tout ce qui peut se dire de la Sicile se dit à la fois d'une Sicile textuelle, métaphorique, prise dans les rets du cliché, et d'une Sicile réelle, inaccessible parce que dotée d'une ontologie problématique, dans laquelle le processus historique se fige dans l'immuabilité de l'identité essentialisée, tandis que cette identité se cristallise dans le retour cyclique des mêmes mouvements historiques qui fonctionnent comme autant de répétitions avec variantes du même scénario d'abus et de défaites[112]. La Sicile comme *lieu* vécu, écrit, et rêvé, est donc toujours déjà *topos*, comme le soulignait Calvino, et c'est sans doute, plus que la métaphore, l'opération de la syllepse, par l'alliance constamment renversée et réversible du territoire et de sa carte (ses représentations) qu'elle figure, qui le signifie le

[a] L. Sciascia et M. Padovani, *La Sicile comme métaphore*, *op. cit.*, p. 95.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

mieux : « Comment peut-on être Sicilien ? », c'est-à-dire en même temps habitant de la Sicile qui doit répondre de son histoire, de sa langue et de ses mythes, tel Di Blasi, et personnage topique, toujours anachroniquement pirandellien, comme Vella. La Sicile est un lieu *factice*, car il n'y a pas, à proprement parler, en jeu, d'opération de falsification de l'espace *lui-même*, comme dans le faux Paris de Bégout (qui pratique la métalepse plutôt que la syllepse), ni de construction de l'espace réel comme espace pleinement cristallin, comme la Venise de Marco Polo. Le cristal sicilien, lui, est défectueux, car il menace toujours de se figer en une ontologie problématique : la représentation de la Sicile, terre d'imposture, telle que Sciascia nous la donne à lire, pourrait ainsi s'analyser comme cristallisation inaboutie, dans laquelle l'île n'arrive jamais à être pleinement ni une utopie (car c'est un territoire de rêve et de fantaisie où le désir – lampedusien y compris – de néant fait pièce à la révolte politique), ni une hétérotopie (car ses images tiennent plus du simulacre au sens platonicien du terme que du reflet épistémique : c'est une collection de stéréotypes déformés et déformants, de révolutions qui se retournent en impostures de plus[a], de falsifications qui tiennent davantage de la performance théâtrale pirandellienne que de l'historiographie politique et expérimentale). C'est peut-être aussi ainsi qu'on peut interpréter la réflexion de Di Blasi sur l'imposture de Vella : « Il a décliné à sa façon l'imposture de la vie : allègrement… Pas l'imposture de la vie : l'imposture qui est dans la vie… Pas dans la vie... Mais, si, aussi dans la vie[b]… » Le jeu entre *della* et *nella vita* semble renvoyer à l'incertitude ontologique qui serait celle d'une relecture pirandellienne du paradoxe du comédien : l'imposture est-elle consubstantielle à la vie ou, dans le monde factice de la Sicile, est-elle la performance qui permet de se trouver *dans* la vie, et non en être exclu, comme Di Blasi qui a cru aux idéaux révolutionnaires, et qui s'apprête à quitter le « monde de la vérité » où Vella, lui, va rester seul ? Quoi qu'il en soit, l'espace sicilien n'est qu'un faux cristal : d'où, peut-être, et malgré leurs fragiles espoirs dans le monde humain comme « monde de la vérité » et dans la possibilité, même sous la torture, d'un progrès, le sentiment d'échec de ses personnages[113].

- *Le cimetière de Prague comme hétérotopie pervertie*

[a] « La tienne aussi, ce fut une imposture, une imposture tragique. », se dit fiévreusement Di Blasi de son entreprise au moment où il est torturé. "*È stata un'impostura anche la tua, una tragica impostura*." L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 147.

[b] "*Ha declinato a suo modo l'impostura della vita: allegramente… Non l'impostura della vita: l'impostura che è nella vita… Non nella vita… Ma sì, anche nella vita…*" *Ibid.*

Il est un autre espace qui devrait, selon toute attente, fonctionner sur le principe de l'hétérotopie, mais qui s'avère factice en ce qu'il donne lieu non à une série de représentations cristallines et cristallisées à même de *faire voir* le monde réel dont il serait le *reflet*, sur le principe des villes des morts calviniennes, mais à une série de clichés mortifères : le cimetière de Prague éponyme d'Eco.

Le lieu a tout pour correspondre aux critères foucaldiens de l'hétérotopie : c'est à la fois un lieu « réel », « localisable », et un « contre-emplacement » qui reflète en l'inversant l'espace culturel dont il est partie prenante (du reste, Foucault cite explicitement le cimetière en général comme exemple d'hétérotopie) ; il ouvre bien sur une « hétérochronie » (non seulement le cimetière de Prague, comme tous les cimetières, « commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité, où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer », mais encore, comportant en son sein la tombe du rabbin Löw, le légendaire créateur du Golem, il ouvre sur une temporalité mythique) ; par la superposition de ses tombes, des époques et des cultures dans lesquelles elles s'inscrivent, il « juxtapos[e] en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles[a]. » Comme la « Sicile » de Sciascia, cependant, dans le roman d'Eco, l'expression « cimetière de Prague » est une syllepse qui allie à un espace réel, concret, visitable, une série d'images, littéraires ou graphiques, qui figent le lieu en un *topos* problématique, retirant à sa représentation tout pouvoir épistémique au profit de sa réification en un symbole creux se prêtant à toutes les manipulations. Mais, avec la Sicile du *Consiglio d'Egitto*, Sciascia semble hésiter constamment entre une déconstruction littéraire des mythes qui non seulement figent la Sicile dans une anhistoricité problématique, mais encore sont partie prenante de la perpétuation des abus et des injustices qui s'y commettent, et une resémantisation littéraire de ces mêmes mythes au service d'une réflexion mélancolique et pessimiste sur la cyclicité de l'histoire. Eco, lui, rend sciemment visibles les mécanismes même de construction de la syllepse pour analyser et dénoncer l'opération de transformation de l'hétérotopie efficace et culturellement signifiante que constitue le cimetière de Prague *réel* en son analogon figé et dangereux, vide de sens mais suffisamment souple pour s'insérer dans le fonctionnement de la « Forme universelle du complot[114] » qu'exploite Simonini indifféremment au gré de ses cibles les plus lucratives. Chez Sciascia, l'opération sylleptique tient à la volonté de redonner, sinon un référent déterminable (le territoire *ou* ses représentations plutôt que le territoire *et* ses représentations), du moins une consistance ontologique, à la « Sicile ». Puisque c'est un espace

[a] Sur tous ces points, voir M. Foucault, « Des espaces autres », art. cit.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

qui ne se laisse voir que dans ses représentations littéraires, celles-ci n'ont pas qu'une simple valeur épistémique : elles sont censées se substituer ou du moins se combiner au territoire concret pour faire de la Sicile un *lieu*, vécu et vivable (« Comment peut-on être Sicilien ? »). C'est une opération dont les objectifs rejoignent au fond ceux de la constitution du *lieu* comme tel chez Taillandier – à ceci près que chez Sciascia ce fonctionnement déraille : contrairement à la métalepse, qui suppose le mouvement (le « je suis ici » de la carte qui permet non seulement d'être *à la fois* dans le territoire et sur sa carte, mais aussi de passer de l'un à autre, en éprouvant par son franchissement même la frontière), la syllepse est une figure immobile : concret et abstrait y sont associés de manière fixe, sans réversion, sans transgression de frontières ; d'où la facticité du cristal. Le territoire et la carte y sont indissociablement, pirandelliennement, liés : ils sont devenus indistincts l'un de l'autre. C'est à la fois ce qui justifie l'ambition ontologique (il y a un *être sicilien*) et ce qui fait de la Sicile un cristal en toc. Chez Eco, l'opération sylleptique est, en revanche, exhibée comme telle : elle ne prétend pas être à l'origine d'un discours épistémique gagé sur une refondation ontologique de l'espace problématique qu'elle désigne, mais au contraire montrer le processus de perversion de la fonction hétérotopique du cimetière par le blocage de toute réversion possible (donc aussi de toute distinction) du représenté et du représentant par la mise en place même de la syllepse. L'objectif de Simonini, c'est de faire croire que sa scène de complot juif mondial dans le cimetière de Prague est vraie, et pour cela il faut que le *décor* se substitue à l'espace réel, le fasse oublier, le rende irrécupérable derrière la somme des simulacres, des représentations déformantes qui le figent en stéréotype prêt à l'emploi :

> J'étais retourné en bibliothèque, mais cette fois-ci à Paris, où l'on trouvait bien plus de choses qu'à Turin, et j'avais découvert d'autres images du cimetière de Prague. Il existait depuis le Moyen-Âge, et, au cours des siècles, comme il ne pouvait s'étendre au-delà du périmètre autorisé, il avait empilé ses tombes, de façon à recouvrir peut-être cent mille cadavres, et les pierres tombales proliféraient presque au point de se toucher, obscurcies par les frondaisons des sureaux, sans qu'aucun portrait ne vienne les adoucir, parce que les Juifs ont la terreur des images. Les graveurs avaient peut-être été fascinés par le site et avaient exagéré dans la création de cette champignonneraie de pierres pareilles aux arbustes de la lande battus par tous les vents ; cet espace semblait être la bouche béante d'une vieille sorcière édentée. Mais, grâce à certaines gravures plus imaginatives, qui le représentaient au clair de lune, le parti que je pouvais tirer d'une telle atmosphère de sabbat m'était tout de suite apparu avec clarté, pourvu que, parmi ce qui semblait être les dalles d'un pavement défoncé en tous sens par un bouleversement tellurique, se fussent postés, courbés, emmitouflés et encapuchonnés, avec leurs barbes grisâtres et caprines, des rabbins enclins au complot, penchés eux aussi comme les pierres contre lesquelles ils s'appuyaient, pour former dans la nuit une forêt de fantômes rabougris. Et au centre se trouvait la tombe de rabbi Löw, qui au dix-septième siècle avait créé le Golem,

> créature monstrueuse destinée à accomplir la vengeance de tous les Juifs. Mieux que Dumas, et mieux que les Jésuites[a].

L'espace se fige par une mise en série irréversible de simulacres qui s'engendrent mutuellement : les gravures gothiques donnent naissance à des gravures plus caricaturales encore ; les *topoi* engendrent leur propre série de stéréotypes (de la lande maléfique à la sorcière macbethienne ; du clair de lune à un sabbat digne d'une *Walpurgis Nacht*, tous les clichés de l'imaginaire fantastique sont mobilisés selon une dérive métonymique par laquelle l'un semble impliquer et supposer déjà l'autre). L'insistance presque joyeuse sur les clichés (par la paronomase et le redoublement, « *intabarrati e incappucciati* », par le caractère grotesque des images, « *quella fungaia di pietre* », « *una foresta di fantasmi rattrappiti* », par l'usage d'expressions figées, « *quella atmosfera da tregenda* »), comme l'ironie narratoriale (il se construit autour du cimetière de Prague une dérive imaginaire et imagée à propos d'un lieu qui bannit par « terreur » les images) désamorce au moment même de sa constitution l'efficace d'une telle superposition de *topoi*. Les Juifs comploteurs de Simonini ne sont que « fantômes rabougris », pâles copies de copies toujours plus improbables et vidées de leur sens par leur montage même dans un décor théâtral, artificiel et kitsch.

Ce qui nous est donné à voir, donc, c'est la manière dont Simonini construit volontairement un simulacre au sens de Baudrillard, un espace hyperréel où le réel disparaît derrière ses représentations, où la carte supplante le territoire, par « fascination » et « exagération » des images. Le cimetière comme décor ne se construit pas à partir d'une visite de l'espace concret, mais de la somme des images qui le déréalisent, qui l'extraient et l'excluent de sa culture, de son emplacement et de sa fonction d'origine, en somme qui l'empêchent d'être à la fois une hétérotopie et un *lieu* pour n'être plus qu'un *topos*. Toute la perversité de l'entreprise est concentrée alors dans la pointe finale : « mieux que les Jésuites » signale bien à quel point les Juifs ne deviennent cibles que parce que le cimetière de Prague permet de

---

[a] *Ibid.*, p. 236-237. *"Ero tornato in biblioteca, ma questa volta a Parigi, dove si trovava molto di più che a Torino, e avevo trovato altre immagini del cimitero di Praga. Esisteva sin dal Medioevo, e nel corso dei secoli, siccome non poteva espandersi al di fuori del perimetro permesso, aveva sovrapposto le sue tombe, così da coprire forse centomila cadaveri, e le lapidi si infittivano l'una quasi contro l'altra, oscurate dalle fronde dei sambuchi senza nessun ritratto a ingentilirle perché i giudei hanno terrore delle immagini. Forse gli incisori erano stati affascinati dal sito e avevano esagerato nel creare quella fungaia di pietre come arbusti di una brughiera piegati da tutti i venti, quello spazio sembrava la bocca spalancata di una vecchia strega sdentata. Ma, grazie ad alcune incisioni più immaginative che lo ritraevano sotto la luce lunare, mi era subito apparso chiaro il partito che potevo trarre da quella atmosfera da tregenda, se tra quelle che sembravano le lastre di un pavimento sollevatesi in tutti i sensi a causa di un sommovimento tellurico, si fossero posti, curvi, intabarrati e incappucciati, con le loro barbe grigiastre e caprine, dei rabbini intenti a un complotto, inclinati anch'essi come le lapidi a cui s'appoggiavano « a formare nella notte una foresta di fantasmi rattrappiti. E al centro stava la tomba di rabbi Löw, che nel Seicento aveva creato il Golem, creatura mostruosa destinata a compiere le vendette di tutti i giudei. Meglio di Dumas, e meglio dei gesuiti."*

construire les simulacres les plus efficaces, les plus fascinants : la haine qui sous-tend l'opération est aveugle et purement pragmatique. « Mieux que Dumas » suggère la différence fondamentale entre l'opération de simulacre de Simonini et la création fictionnelle : cette dernière est du côté du cristal, de la métalepse, du franchissement des frontières entre représenté et représentant, réel et fiction, qui maintient leur distinction alors même qu'il transgresse leur séparation ontologique ; la première est du côté de la confusion, de la syllepse, du coup d'arrêt porté à l'herméneutique et à l'opération de figuration épistémique au profit de l'*idole*, de l'image-piège fascinante. Contrairement aux villes calviniennes, espaces-miroirs et allégories obscures qui s'offrent à l'interprétation infinie et se refusent au figement de leur sens à l'intérieur d'un emblème, le cimetière de Prague recréé par Simonini ne se donne pas comme lieu à *interpréter*, mais comme *scène*[a] à contempler dans l'instant de son apparition fascinante, avant celui de sa disparation : à la fin de la pseudo-réunion des rabbins, « le cimetière était retourné à sa mélancolie spectrale et anémiée[b] ». Réécrivant Dumas, Simonini a produit un *eidolon* par excellence : une image-simulacre à la fois trompeuse, dangereuse, fascinante et spectrale, dont le pouvoir de nuisance tient à son aspect factice, stéréotypé, même : le fait qu'elle soit ontologiquement vide (« anémiée ») est ce qui en garantit la plasticité et donc l'efficace. Mais, surtout, de l'*eidolon*, le décor conçu par Simonini a récupéré la force illocutoire : convertissant l'idée en image, il lui donne une forme, et donc une force. C'est toute la perversité cette idole : tandis qu'elle déréalise l'espace réel en le figeant dans une image unique qui l'empêche d'être lieu, elle permet à la haine abstraite de s'incarner dans des images fausses mais puissantes :

> Avec le recul, revenant aux pages que j'avais écrites sur le cimetière de Prague, je comprends comment cette expérience, cette reconstruction si convaincante de la conspiration hébraïque que j'avais élaborée, ce dégoût qui du temps de mon enfance et de mes jeunes années n'avait été (comment dire ?) qu'idéal, tout de pensée, comme les voix d'un catéchisme instillées en moi par mon grand-père, s'étaient désormais faits chair et sang et comment, uniquement depuis que j'avais réussi à faire revivre cette nuit de sabbat, mon ressentiment, ma rage contre la perfidie judaïque, étaient devenus, d'idée abstraite, passion irréfrénable et profonde. Oh, bon sang, vraiment, il fallait s'être trouvé cette nuit-là dans le cimetière de Prague, ou du moins il fallait lire mon témoignage de cet événement, pour comprendre en quoi on ne pouvait plus supporter que cette race maudite empoisonne notre vie ! Ce n'est qu'après avoir lu et relu ce document que je comprenais pleinement que ce qui m'incombait était une mission.[c]

---

[a] « Voici la scène. » "*Ecco la scena.*" *Ibid.*, p. 238.

[b] *Ibid.* "*il cimitero era tornato alla sua spettrale e anemica melanconia.*"

[c] *Ibid.*, p. 247-248. "*A distanza di tempo, riandando alle pagine che avevo scritto sul cimitero di Praga, capisco come quell'esperienza, quella mia ricostruzione così persuasiva della cospirazione ebraica, quella ripugnanza che ai tempi della mia infanzia e dei miei anni giovanili era solo stata (come dire?) ideale, tutta di testa, come le voci di un catechismo instillatemi dal nonno, ormai si era fatta carne e sangue e, solo da che ero riuscito a far rivivere quella notte di tregenda, il mio rancore, il mio livore per la perfidia giudaica, erano diventati, da idea*

Le pouvoir du texte, sa fonction, résident dans la volonté de Simonini de produire une pseudo-métalepse : le récit doit être suffisamment convaincant pour donner l'impression de se trouver en même temps dans le cimetière et en train de lire la fiction dumasienne de Simonini ; de même que Simonini lui-même, l'écrivant puis le relisant, se sent transporté sur sa scène imaginaire au point de faire de son invention un témoignage. C'est en cela que le processus de construction du cristal factice s'avère particulièrement pervers : non seulement l'espace imaginaire a supplanté l'espace réel (dans l'expression « s'être trouvé cette nuit-là dans le cimetière de Prague », le cimetière n'a plus pour référent l'espace praguois réel, mais la fiction de Simonini), mais cet espace hyperréel s'offre désormais comme seul référent possible de la représentation pseudo-véridictive (le compte-rendu de Simonini) donnée à lire, comme si, à son tour, le lecteur pouvait, en imagination, se projeter métaleptiquement dans le décor de la fiction (puisque « s'être trouvé » et « lire » sont posés comme quasi-équivalents). C'est donc un processus dédoublé et en deux temps : *d'abord* la syllepse qui permet, par la confusion de l'espace réel et de l'espace imaginaire, de créer un espace hyperréel, *puis* la pseudo-métalepse, qui fait passer cet espace hyperréel pour le référent (le représenté) d'un compte-rendu véridictif (le représentant), recréant artificiellement un écart entre la carte et le territoire qui accrédite la fiction ; *d'abord* la métalepse imaginaire de Simonini, qui de romancier se fait simple témoin et d'inventeur se fait spectateur, *puis* la métalepse imaginaire du lecteur, que l'immersion fictionnelle doit convaincre plus efficacement que tout discours rationnel de la vérité du complot et donc du bien-fondé de l'antisémitisme. La facticité du pseudo-cristal ainsi créé (lire, c'est déjà être témoin ; être témoin, c'est toujours relire) est donc d'un degré plus élevé encore que celle du cristal sicilien, en ce qu'il n'y a pas seulement substitution à la métalepse d'une syllepse, mais prolongement de cette syllepse par une pseudo-métalepse. Dans le même temps, l'effet de distanciation généré par l'emphase de la voix narratoriale garantit la visée critique et épistémique du récit, sa capacité d'exhiber comme telle l'opération de falsification de Simonini.

b. Le labyrinthe du lotissement : du bon usage de l'hétérotopie fictive

astratta, passione irrefrenabile e profonda. Oh davvero, bisognava essere stato quella notte nel cimitero di Praga, perdio, o almeno occorreva leggere la mia testimonianza di quell'evento, per capire come non si potesse più sopportare che quella razza maledetta avvelenasse la nostra vita! Solo dopo che avevo letto e riletto quel documento comprendevo appieno come la mia fosse una missione."

Si la Sicile de Sciascia ou le cimetière de Prague sont reconfigurés fictionnellement comme espaces factices et faux cristaux, c'est en tant qu'ils sont terres de l'*hic sunt leones* : territoires réels, certes, mais dotés d'une telle charge symbolique et mythique qu'ils sont toujours en même temps *topoi*, et que les noms propres ou les expressions qui les désignent ont toujours déjà une valeur sylleptique, renvoyant dans le même geste à l'espace concret où vivent leurs habitants (l'*ici* de l'*hic*, du « je suis *ici* » de la confrontation de la carte et du territoire) et à l'espace abstrait et contradictoire que dessine la somme de leurs représentations (les chimères, monstres composites et difformes, que sont les *leones*). Mais qu'en est-il des espaces invisibilisés par leur banalité même, par l'absence de représentations mythiques ou de clichés qu'ils suscitent ? Peut-on faire d'un lieu familier, ordinaire, une utopie ou une hétérotopie susceptible de provoquer la formation d'un faux espace, d'un faux cristal ? Dans *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Christian Salmon relate l'anecdote suivante :

> « Début octobre 2003, les Viennois découvrent, intrigués, qu'un étrange container a pris ses quartiers sur Karlsplatz, l'une des plus importantes places de la ville », rapporte Le Courrier de Genève du 31 octobre 2003. Le pavillon, baptisé « Nikeground. Rethinking Space », informe la population que la place a été rachetée par la firme Nike et qu'elle va donc être rebaptisée « Nikeplatz ». Un *swoosh* – la virgule stylisée servant de logo à l'entreprise d'équipements de sport – rouge de 18 mètres par 36 sera érigé au-dessus de Vienne. « Des hôtesses, tout de Nike vêtues, expliquent aux visiteurs que la marque légendaire sera présente partout en Europe : des Nikesquare, Nikestreet, Piazzanike, Plazanike ou Nikestrasse fleuriront dans toutes les grandes capitales du monde ces prochaines années[a].

Il s'agit en fait d'une œuvre d'un collectif du nom de 0100101110101101.org[115] ; mais l'entreprise Nike ne rit pas le moins du monde et porte plainte au nom de l'atteinte au droit des marques, exigeant le démontage immédiat des installations. Indépendamment de l'analyse qu'on peut faire de l'événement du point de vue du *storytelling* et du marketing, ce qui nous intéresse est le traitement que propose le collectif de l'espace urbain : en tant que tel, il n'a pas été *falsifié* (toute l'installation consistant en un container publicitaire annonçant de virtuelles transformations à venir, relayées par un site internet) mais prétendument *renommé*. En faisant cela, Eva et Franco Mattes, les deux artistes à l'origine du projet, ne se sont pas contentés d'interpréter, ironiquement parce que littéralement, la stratégie de brouillage des frontières entre sphère publique et sphère privée qui sous-tend l'ensemble de l'entreprise marketing d'une firme comme Nike ; ils ont aussi puissamment défamiliarisé un espace du quotidien, la place,

[a] Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008, p. 25-26.

dont le caractère de bien public est exhibé dans toute sa fragilité. L'œuvre-canular interroge ainsi notre rapport à l'espace public, à l'urbanisme, aux politiques de la ville. Le faux dévoile spectaculairement les mécanismes d'empiètement du commercial sur l'intime : par le brouillage de la frontière entre le fait et la fiction (le site et le conteneur étaient parfaitement crédibles), il représente celui de la frontière entre public et privé. Il s'agit de contaminer le réel par une fiction qui apparaît comme potentiellement performative[116] : combien de Viennois ont cru que Karlsplatz allait devenir Nikeplatz ? Le risque a paru suffisamment grand à Nike, en tout cas, pour lancer des poursuites… Et si la place n'a pas été rebaptisée, elle a acquis une visibilité et une importance inédites, comme en témoigne l'article de journal cité par Salmon.

Il se joue dans cet exemple un phénomène comparable à celui qu'orchestre Fanny Taillandier dans un autre de ses romans, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*[a]. Après « Le Grand Fracas », une crise alimentaire, économique, climatique et politique, et ses résultats, la multiplication de « hordes », la dissolution des États et des organisations internationales, la fin de la sédentarité (« La propriété foncière n'aura été qu'une parenthèse de quelques siècles dans l'histoire humaine[b] », écrit F. Taillandier), un groupe humain dont on ne saura que très peu arrive dans un lotissement, le Lotissement Grand Siècle : « Voilà comment nous sommes arrivés ici. Peut-être ces ruines sont-elles celles de nos aïeux. Nous en avons perdu la mémoire, et nous ne les comprenons pas[c]. » Ne les comprenant pas, ils décident de faire l'archéologie de l'utopie qui a présidé à la construction du Lotissement, pour donner sens aux ruines et établir un lien, même ténu, avec les générations d'avant la catastrophe.

Le faux dispositif épistémologique du roman (il est publié aux Presses Universitaires de France, dans la collection « Perspectives critiques », et doté d'une quatrième de couverture et d'un sous-titre déceptifs qui connotent les travaux de sociologie historique, au point de susciter un trouble passager quant à son cadrage pragmatique : s'agit-il d'un essai universitaire ou d'un récit de fiction ?), ou plutôt le caractère épistémique de son faux espace, cette fiction épistémique et épistémologique, donc, semble être la mieux à même d'interroger l'espace *sui generis* du Lotissement. Et cela, pour deux raisons majeures : parce que le lotissement est en soi une *utopie*, et ressortit par là à une forme de fiction ; et parce que l'éternel présent anhistorique de la vie pavillonnaire implique une *uchronie*, et donc, comme l'avance F. Taillandier dans son article « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie. Pour une

[a] Fanny Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle. Archéologie d'une utopie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.
[b] *Ibid.*, p. 20.
[c] *Ibid.*

appropriation littéraire et philosophique du lotissement Levitt et de ses avatars[a] », une forme de science-fiction.

Dans l'ouvrage de Fanny Taillandier, l'imitation de la rhétorique savante devient véritablement un *pastiche*, c'est-à-dire qu'elle est à la fois présente et immédiatement discernable comme telle, comme, pour reprendre une figure chère au Grand Siècle, le trompe-l'œil. Ainsi des reproductions de documents, cartes, photos, qui font partie intégrante du récit et en scandent le découpage, comme la « Vue du Lotissement Grand Siècle » – en fait une photographie d'un terrain vague avec, à l'arrière-plan, quelques pavillons abandonnés et décrépits – qu'on pourra trouver, dès les premières pages du récit, ainsi légendée : « La végétation a changé depuis le siècle XX/I. On constate autour des ruines la présence d'une végétation typique de l'ère post-apocalyptique : résineux, ronces, herbes sèches ; photosynthèse quasiment nulle, contrairement à ce qui avait encore lieu à l'époque avec des arbres à feuilles caduques de type platane, chêne, etc[b]. » Le cliché en noir et blanc et la légende pseudo-scientifique s'inscrivent dans un dispositif rhétorique de véridicité, et jouent de l'indiciarité prétendue de la photographie. L'emploi de tournures généralisantes à la troisième personne, d'un idiolecte savant, imite le langage scientifique ; mais évidemment la photographie et sa légende mettent en place des dissonances qui font basculer le montage vers le fictionnel : le chiffrage du siècle, qui semble indiquer un système de comptage différent du nôtre, et l'écart entre l'imagerie post-apocalyptique à laquelle cinéma et récit de science-fiction nous ont habitués et la photographie elle-même, frappante par sa banalité. L'autrice exploite ici ironiquement la valeur référentielle du médium : c'est parce qu'il semble représenter un lieu réellement existant pour les lecteurs contemporains qu'il devient paradoxalement invraisemblable dans le contexte de la diégèse post-apocalyptique et orchestre donc le brouillage des frontières entre réel et fiction : lit-on un traité de sociologie déguisé en récit de science-fiction ou un récit de science-fiction maquillé en essai d'urbanisme ?

De même, le plan du lotissement, reproduit quelques pages plus loin[c], est en fait, à quelques modifications près, celui de la Résidence du Parc de Lésigny, à laquelle l'autrice a

---

[a] Fanny Taillandier, « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie. Pour une appropriation littéraire et philosophique du lotissement Levitt et de ses avatars », *Urbanités*, consulté le 31 mars 2019, http://www.revue-urbanites.fr/le-lotissement-comme-utopie-pour-une-appropriation-litteraire-et-philosophique-du-lotissement-levitt-et-de-ses-avatars/, 14 octobre 2015, Hors numéros. Dossier Régional « Banlieues françaises, 2005-2015 ». En ligne : *http://www.revue-urbanites.fr/le-lotissement-comme-utopie-pour-une-appropriation-litteraire-et-philosophique-du-lotissement-levitt-et-de-ses-avatars/*, consulté le 31 mars 2018.
[b] F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 16.
[c] *Ibid.*, p. 25.

consacré un reportage dans *Le Monde*[a], et un article dans la revue *Urbanités*[b]. Mais si l'on compare la version de la carte reproduite dans l'article d'*Urbanités* et la version du récit de fiction, on s'aperçoit rapidement que dans le second cas, les couleurs, les toponymes, l'échelle ont été supprimés : soit tout le système de codification graphique qui permet non seulement d'identifier immédiatement la carte comme telle, mais de l'inscrire dans un contexte urbain familier, et de situer le lotissement dans l'espace. Le plan dénudé, décontextualisé, du récit de fiction, est rendu à la fois à son caractère d'énigme fascinante (« ce plan est remarquable – c'est lui qui nous a d'abord envoûté[c] ») et à sa construction intelligible (« le plan du Lotissement devrait être l'expression parfaite de la vision que le pouvoir se fait de son rôle et de son peuple[d]. ») Le plan rationnel devient labyrinthe mythologique, gardien du secret de la civilisation perdue : « Comme dans un labyrinthe, le centre se dérobe, cachant un secret qu'on devine sans l'atteindre, un illusoire espace commun[e] », le secret se résumant à « ne jamais faire coïncider les individus sujets et le pouvoir décisionnaire[f] », si bien que ce qui se cache sous la « démocratie libérable » qu'incarne ostensiblement le Lotissement, c'est, comme le découvre l'enquête archéologique, une « politique fantôme[g] ». Voici que la carte, fictive *et* référentielle, ouvre sur l'étonnement de l'énigme, sur une spectralisation qui précédait et prédisait celle à venir de la civilisation perdue.

La carte comme la photographie, traditionnels outils d'attestation de l'existence d'un espace donné, et traditionnels outils de connaissance de cet espace qu'ils cadrent et modélisent pour le rendre *lisible*, servent ici aussi bien à déconstruire l'immersion fictionnelle par incitation à une suspension volontaire de crédulité du lecteur (il s'agit d'exhiber le geste critique comme tel) qu'à rendre *visible* l'espace défamiliarisé du lotissement, à faire de ce lieu banal et socialement déconsidéré l'objet d'un nouvel investissement épistémique, éthique et politique. Représentation mimétique (la photographie) et représentation analogique (la carte) sont donc remotivées à la fois comme représentations opaques, inadéquates du réel, et outils de production d'une réalité rendue à son caractère problématique, par lequel le lotissement urbain contemporain se voit simultanément comparé à une ruine archéologique et un décor apocalyptique, et exhibé comme réalité *sui generis* digne de considération et d'investigation.

---

[a] Fanny Taillandier, « Lésigny, c'est l'Amérique ! », *Le Monde*, consulté le 1 avril 2019, https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/10/17/lesigny-c-est-l-amerique_4507019_4497186.html, 17 oct. 2014p.
[b] F. Taillandier, « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie », art. cit.
[c] F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 37.
[d] *Ibid.*, p. 38.
[e] *Ibid.*, p. 40.
[f] *Ibid.*
[g] *Ibid.*

En ce sens, carte et photographies conservent leurs pouvoirs épistémiques, mais à travers des usages nouveaux : elles défamiliarisent un lieu familier pour en faire un objet d'enquête, dans un processus assez similaire à celui de *Nikeplatz*. Relu à travers un prisme science-fictionnel qui en révèle le rapport au temps, le lotissement redevient un objet étrange et donc susceptible d'un discours critique.

Car on peut s'interroger sur le sous-titre de l'ouvrage : que serait, au juste, une archéologie d'une utopie, c'est-à-dire littéralement d'un non-lieu ? Le trompe-l'œil est en fait ici, comme il l'est d'ailleurs souvent, une école du regard : il rend l'enquête nécessaire en rétablissant le réel, ou les images du réel (la réalité) auxquelles nous sommes habitués, comme énigme. C'est ce qu'en disait déjà G. Perec dans *L'Œil ébloui* : « Dans ses provocations ultimes, le trompe-l'œil est une énigme sans réponse où viennent achopper les méandres de notre regard[a] ». Et c'est aussi ce à quoi vise le texte :

> Que s'est-il passé ? *Nul témoin* pour le dire. Le vent murmure des choses que nul ne peut entendre.
> Notre amnésie avance, scrutant les *indices* muets que recèle la terre, la ligne brisée et sûre des ruines. Étranges et colossaux tombeaux, *indéchiffrables et fascinants hiéroglyphes* qui parlent en leur *mystère* de ce que fut l'homme à l'homme qui ne le sait plus. Et parmi ces ruines, dépouilles flamboyantes d'un nouveau monde perdu, naît le *besoin de rendre compte*[b].

Dans un contexte apocalyptique, en l'absence de témoin, le réel demande à être traité comme une énigme pour être rendu à nouveau lisible. Se découpent dans son *continuum* des signes, des indices qui viennent susciter un discours d'enquête. L'usage du paradigme indiciaire prend ici un sens paradoxal puisqu'il concerne des êtres que nous pensons connaître : la mystérieuse société des sédentaires qui est mise sous investigation, c'est la nôtre. Le paradigme, traditionnellement mobilisé pour ramener de l'inconnu au connu, vient ici transformer le connu en inconnu : au lieu de susciter un récit explicatif, rationnel et cohérent et par là rassurant, il suscite une « enquête » indéfinie et infinie, qui se clôt sur des points de suspension et sur l'oubli, et rend le réel à son inquiétante étrangeté :

> Mais nous ne faisons que passer, nous aussi. […] Nous sortons du labyrinthe, nous repartons vers l'ouest.
> Ce que ces ruines dégageaient de fascinant, nous avons cru le comprendre – nous avons cru qu'il y avait quelque chose à comprendre. Mais peut-être notre curiosité, qui nous a poussés ici à l'étude et à la fouille, nous a-t-elle induits en erreur sur toute la ligne. Il est possible que toutes les conclusions de cette enquête soient fausses ; elles resteront, de toute façon, invérifiables. Leur valeur, si valeur elles ont, réside autre part : l'archéologie nous parle de nous. Dans ces étranges vestiges, nous avons cherché à distinguer nos prémices, à lire les augures de nous-mêmes – les indices de

[a] Georges Perec et Cuchi White, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne, 1981 (le texte de Perec est non paginé).
[b] F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 15. Nous soulignons.

> notre propre désir. Nous savons désormais que nous avons été séduits par cette hypothèse : qu'au Lotissement Grand Siècle se soient trouvées l'image d'une foi et la possibilité d'une révolution[a].

« Lire les augures de nous-mêmes » : telle est la visée de l'enquête. Si le Lotissement se présente comme une énigme, c'est parce que les notions qui en sous-tendaient la conception s'avèrent vides de toute signification hors du cadre de la civilisation qui les a produites, parce que sa décontextualisation post-apocalyptique le produit artificiellement comme une Atlantide, un *hic sunt leones* :

> Il est remarquable que le siècle XX/I, parmi les plus prétentieux qui aient eu lieu dans l'histoire humaine, ne soit parvenu jusqu'à nous qu'à l'état de mythe vague, continent englouti dont on cherche désespérément la localisation sur les cartes marines. Jamais l'Europe ne fut sur elle-même si bavarde ; jamais pourtant depuis la fin du premier nomadisme (ce que les hommes d'alors appelaient, sûrs de leur bon droit, préhistoire) un état de civilisation ne laissa si peu de théories efficientes. État, croissance, individualisme, athéisme, progrès, aucun de ces mots qu'ils répétaient alors partout n'aura fait sens plus longtemps qu'il n'a fallu pour que le monde qui les avait créés ne s'écroule. Ces mots, nous ne les comprenons plus, et du Lotissement Grand Siècle il ne reste que les ruines, muettes. Pour espérer les faire parler, nous devons avant tout élaborer une méthode solide qui permette de sortir de l'indistinct, poser des certitudes[b].

La critique sociale de l'ère capitaliste entreprise dans le roman s'effectue donc par deux biais proprement fictionnels : l'établissement d'une *méthode* d'enquête, c'est-à-dire une exploitation fictionnelle du paradigme indiciaire, et le recours à un langage plus efficace que le langage perdu et inadapté de la civilisation enfouie : celui du Grand Siècle. Face à ce qui échappe aux discours contemporains, la fiction propose une langue artificielle, à même de donner voix au silence du Lotissement. Le recours au langage du Grand Siècle marque aussi la possibilité de confronter diverses réécritures d'un même mythe. L'autrice effectue dans son récit, en fait, une relecture critique de ce que son enquête dans *Le Monde* et pour *Urbanités* avait démontrée : les premiers habitants du Lotissement, construit en 1968 en plein contexte militant, se vivaient comme des pionniers, sur le modèle nord-américain : ils conquéraient et civilisaient des terres sauvages pour en faire des havres de paix et de civilisation.

> Un mot revient souvent dans les phrases de ces premiers arrivants, aujourd'hui retraités et amis : celui de « *pionniers* ». Le mythe du nouveau monde est bien là : en Seine-et-Marne, ils ont trouvé cette terre vierge où réhabiliter l'humanité. À leur suite, leurs cadets ont cherché ici un modèle de vie à l'abri des problématiques de la mégalopole. Guillaume, quadragénaire, pilote de ligne transatlantique, le dit sans ambages : *« très honnêtement, après nous être fait incendier notre pick-up à Ris-*

[a] *Ibid.*, p. 182-183.
[b] *Ibid.*, p. 21-22.

Orangis (91), nous avons aussi cherché sur la carte un endroit sans HLM et sans gare[a]*. »*

Cette vision politique réactionnaire et raciste de la banlieue est ironisée et mise à distance dans le récit justement par sa littéralisation : notant que « Les premiers habitants du Lotissement ont […] adopté une démarche de pionniers [… et] ressemblaient aux Solitaires de la Thébaïde de Port-Royal, très proche sur la carte de Cassini[b] », F. Taillandier opère une double distanciation. D'une part, elle les traite littéralement comme des pionniers, en reproduisant un faux « Mémoire de M. Champlain, premier gouverneur délégué du Lotissement Grand Siècle, sur les réalisations et règlements qui y furent conduits à son avènement, et d'autres éléments mémorables qu'il a jugé bon de transmettre à la postérité[c] », précédé d'une citation du Samuel de Champlain historique[d] sur la colonisation du Canada en 1630. Le texte pastiche les tournures et la grammaire du français classique, héroïsant ironiquement ces protagonistes de la « colonisation de la banlieue » que sont les premiers habitants du Lotissement : la fascination pour le rêve et le mode de vie américain, fondé sur le confort individuel, la consommation et l'entre-soi communautaire, est ici exhibée comme un idéal exclusif et normatif à travers les propos du Champlain de banlieue, qui ne dédaignent pas les clichés sexistes sur les femmes ravies de leur cuisine équipée et racistes sur les « indigènes[e] ». Mais ce sont aussi les idéaux et les concepts du Grand Siècle qui viennent éclairer les fondements du lotissement, puisqu'il est rapproché de la Thébaïde de Port-Royal, c'est-à-dire d'une organisation spirituelle et religieuse d'un espace en vue d'y habiter : comme le rappelle la conclusion du texte, « au Lotissement Grand Siècle se [sont] trouvées l'image d'une foi et la possibilité d'une révolution ».

La fiction prend ainsi le contrepied de l'écriture historique : le cadre post-apocalyptique remet en cause les divisions temporelles historiques acceptées, la démarche d'enquête est parasitée par un dispositif rhétorique qui parodie celui de la véridicité mais en multipliant les indices de fictionnalité (« nous » insituable au lieu d'un « je » situé ou d'une troisième personne prétendument neutre sur le plan axiologique, implicitations humoristiques, détournements du système indiciaire), par une grille de lecture explicitement anachronique, par l'ironie textuelle…Ce dispositif pseudo-savant vient combler une lacune clairement identifiée : « Personne, à l'époque de la fondation du Lotissement Grand Siècle, qui pourtant ferait tant d'émules, n'a parlé de lui autrement que pour le dénoncer. Drôle d'époque que ce siècle XX/I :

[a] F. Taillandier, « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie », art. cit.
[b] F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 65.
[c] *Ibid.*, p. 56.
[d] *Ibid.*, p. 55.
[e] *Ibid.*, p. 59-60.

cinq millions de pavillons allaient être construits dans les vingt ans qui suivirent les six cent maisons qui nous occupent, vingt millions d'hommes et de femmes allaient s'empresser de les habiter ; pourtant, les rares auteurs qui en ont parlé n'en ont dit que du mal. » ; « Personne n'a sincèrement essayé de comprendre ces vingt millions-là[a] ». Si on ne peut les comprendre *en contexte*, alors la création d'un monde possible fictionnel est encore ce qui permet de mieux en analyser les présupposés, parce qu'elle les rend brutalement visibles.

On assiste donc, dans le roman de Taillandier, à l'exact inverse de ce qui se produisait avec Simonini : le cimetière de Prague était, dans le livre d'Eco, à l'origine, une hétérotopie réelle qui faisait l'objet d'une falsification mortifère, un espace authentique réifié dans un mythe raciste irréversiblement associé à lui par la syllepse. Le lotissement, en revanche, est, dès sa fondation, inauthentique : pensé comme espace utopique et uchronique, intrinsèquement et expressément factice (il s'agit pour ses « pionniers » de s'abstraire de l'espace socialisé, commun et ordinaire, des autres, pour construire un paradis normatif), porteur d'un projet politique fantôme qui inscrit dans ses structures mêmes l'impossibilité pour ses habitants d'en faire un *lieu* approprié et vécu, il ne retrouve une forme de vérité et d'authenticité que par sa décontextualisation artificielle (et exhibée comme telle) dans un cadre post-apocalyptique qui n'est que pur prétexte à l'enquête sociologique. La fiction épistémique métamorphose ainsi l'utopie illibérale du Lotissement en hétérotopie fictive capable de nous renvoyer en miroir les impasses de notre société démocratique contemporaine (comme la place viennoise métamorphosée par les Mattes était devenue hétérotopie capable d'interroger les séparations entre public et privé), en un *hic sunt leones* où le banal devient chimérique, énigmatique, et donc problématique. Dans le même temps, la déformation du nom de « Parc de la Résidence de Lésigny » en « Lotissement Grand Siècle » va complètement à l'encontre de la logique de la syllepse : défamiliarisé par l'usage d'une langue-pastiche ironique, le nom « Lésigny » et l'espace auquel il renvoie font l'objet d'une dissociation entre l'appellation fictive, qui connote la somme des mythes sociaux que véhicule tacitement le lotissement, et l'appellation réelle, restée implicite dans le roman mais auxquelles cartes et photographies continuent de faire référence. C'est ensuite le caractère métaleptique de ces dernières (puisqu'elles renvoient à la fois à l'espace intra-diégétique de la fiction post-apocalyptique, dans la mesure où elles interviennent dans le roman comme archives produites par les enquêteurs anonymes, et à l'espace extra-diégétique de Lésigny qui reste reconnaissable) qui s'oppose à la syllepse dangereuse de Simonini. Face au cristal mortifère du faussaire, la pseudo-épistémologie de la

[a] F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 49.

fiction relève, elle, de la « puissance du faux » deleuzienne : renversant l'utopie réelle en hétérotopie fictive, elle désamorce tant la facticité que la nocivité politique de l'espace qu'elle représente.

III. Les cartes et les territoires : métalepses et méthodologie de l'enquête de fiction

> *« Et on voit mal pourquoi on devrait ensuite déplier pour la consulter une carte qu'on sait a priori infidèle*[a]*. »*
> *Umberto Eco*

De même que l'angoisse de la confusion du réel et de sa représentation se retrouve, tant chez Baudrillard que chez Debord, comme mouvement d'inversion du rapport d'antériorité et de hiérarchie entre le modèle et sa représentation, exprimée à travers la même image borgésienne de la carte de l'empire à l'échelle 1/1, de même, l'abolition de l'absence, corrélée, dans le monde du spectacle et de la simulation, à l'abandon de l'histoire ou à sa paralysie, y est dite à chaque fois à travers une allusion aux peintures rupestres des grottes de Lascaux, qui auraient dû symboliser une forme d'*archê*, mais, dégradées en copie sans original par l'inaccessibilité de la grotte préhistorique et la substitution d'un fac-similé, en viennent à incarner au contraire l'abolition de l'origine et avec elle du sens de l'histoire. Or le parallèle que dessine Baudrillard entre la carte de l'Empire et Lascaux repose sur une conception un peu réductrice de l'une comme de l'autre.

Le premier en effet à faire de Lascaux une origine et un commencement absolus, c'est sans doute Bataille, dans *Lascaux ou la naissance de l'art*[b]. Mais, alors même qu'il célèbre Lascaux comme un « miracle », parce c'est une énigme fascinante, il laisse surgir la possibilité du faux :

> La splendeur de ces salles souterraines est incomparable : même devant cette richesse de figures animales, dont la vie et l'éclat nous étonnent, *comment ne pas avoir, un instant, le sentiment d'un mirage, ou d'un arrangement mensonger ?* Mais justement dans la mesure où nous doutons, où, nous frottant les yeux, nous nous disons : "serait-ce possible ?", l'évidence de la vérité vient seule répondre au désir d'être émerveillé qui est le propre de l'homme. Il est vrai, si aberrant que cela soit, il arrive qu'un doute se maintienne contre l'évidence […]. N'ai-je pas moi-même entendu, dans la grotte, deux touristes étrangers exprimer le sentiment d'avoir été menés dans *un Luna-Park de carton*[c] *?*

---

[a] Umberto Eco, « Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1 » dans *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, p. 162.
[b] Georges Bataille, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.
[c] *Ibid.*, p. 15. Nous soulignons.

Tout se passe comme si ce qui devait incarner l'authenticité avait en même temps un effet déréalisant : le modèle de l'origine absolue, garante d'un sens de l'histoire (la « naissance de l'art ») ouvre sur le doute, sans qu'il y ait besoin pour cela de la création d'un fac-similé : l'authenticité absolue menace de déboucher, par son excès, sur le faux (et même sur le toc et le kitsch), comme, chez Deleuze, l'homme de la vérité n'est souvent que le masque du faussaire. Parallèlement, la critique de Baudrillard porte sur l'inversion du rapport représenté-représentant qui régit la carte et le territoire. Or, comme le rappelle Christian Jacob dans *L'Empire des cartes*, la carte a en soi une valeur performative, elle produit le territoire qu'elle représente. Non seulement la fiction borgésienne ne postule pas une *confusion* de la carte et du territoire, mais établit au contraire la carte, comme instrument de connaissance, dans un *écart* avec le territoire[117], mais encore la carte, dans les faits, précède le territoire. Dès lors, ce qu'il faut interroger dans les représentations qui jouent de la confusion possible du réel et de sa représentation, ce n'est pas tant l'inversion d'un rapport d'antécédence ou de précédence, que l'existence, la valeur et le statut de la frontière entre les deux ; et ce qu'il faut interroger dans l'effet-origine de l'*archê*, c'est sa capacité à faire résider l'expérience de l'authenticité moins dans le dévoilement d'une vérité absolument originaire et originale, que dans un va-et-vient métaleptique entre copie et original, *eidos* et *eidolon*.

1. Valeurs métaleptiques de la carte

Première manière d'interroger la frontière entre représenté et représentant : l'opacité de la carte. La carte fonctionnelle, non fictive, est transparente, se fait oublier derrière sa fonction : c'est un « signifié sans signifiant[a] », au point que des géographes peuvent prétendre que « "L'histoire de la géographie, c'est l'histoire de la confusion entre le modèle et la réalité[b]." » Paradoxalement, le simulacre serait davantage à chercher du côté de la carte non fictive, quand la carte fictionnelle, signalant le faux, met en lumière l'illusion courante sur laquelle repose notre foi pratique dans les cartes. De fait, les cartes de F. Taillandier, ou celle des péritextes du roman d'O. Hodasava, *Une ville de papier*[c], qui transpose sous les traits de la fictive Rosamond le cas historique de la ville d'Agloe, « *copyright trap* » devenu ville réelle[118], sont immédiatement opaques, puisque le lecteur a conscience d'un parasitage entre la carte et son

[a] C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 29.
[b] Franco Farinelli, « Pour une théorie générale de la géographie », *Géorythmes*, 1989, n° 5, p. 4 ; cité par C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 30.
[c] Olivier Hodasava, *Une ville de papier*, Paris, Éditions Inculte, 2019.

référent : la carte renvoie à un espace qui est réel, ou qui semble réel, tout en étant nécessairement fictif. Elles sont fondamentalement hétérogènes, en ce qu'elles font cohabiter lieux réels et lieux fictifs : il n'y a pas de résorption possible de cette hétérogénéité dans l'unité transparente et fonctionnelle de la carte non fictive. Dès lors, le signifiant redevient visible, fait écran : la ville surnuméraire, le décalque de la carte pavillonnaire deviennent d'inévitables indices de fictionnalité. La carte cesse dès lors d'être perçue comme une représentation exacte pour devenir un instrument par quoi les modalités mêmes de la représentation de l'espace sont interrogées. Là où la carte produit couramment une confusion du réel et de la représentation en raison de la « transparence de l'illusion référentielle[a] » qu'elle met en œuvre, la carte fictive interroge les conditions de production de la réalité comme telle.

Deuxième manière d'interroger la frontière : l'écart que la carte construit avec le territoire. La carte n'est en effet pas une représentation mimétique, mais une modélisation analogique de celui-ci, par abstraction, rationalisation et sélection d'éléments jugés pertinents dans le continuum du réel ; elle offre un modèle heuristique d'une réalité qu'elle produit et qu'elle construit. C'est pourquoi il est particulièrement frappant de constater qu'elle cohabite, chez Taillandier comme chez Hodasava, avec la photographie. Carte comme photographie partagent la même présomption de référentialité : s'il y a représentation, c'est qu'il y a objet représenté en dehors de l'espace du livre. Là encore, il est intéressant de comparer les usages intradiégétiques et métaleptiques qui sont faits de ces deux types de représentation.

Chez Taillandier, on l'a vu, les dispositifs d'attestation du récit sont détournés pour devenir autant de matrices fictionnelles. Le plan du lotissement fait l'objet d'un double jeu de transformation : de l'exemple historique à l'exemplaire, qui prend valeur de modèle, du lieu réel au lieu fictif. La représentation cartographique opère donc l'abstraction et la schématisation d'un espace réel à la fois pour le donner à connaître comme exemple-type d'une organisation urbaine donnée, et pour le faire voir comme cadre et décor de la fiction. La circulation du plan dans divers contextes discursifs, du reportage à l'article d'urbanisme et à la fiction, demande donc à ce qu'on pose la question de son statut : sur la plan intra-diégétique, il s'agit d'une représentation produite dans le cadre d'une enquête archéologique pour comprendre une civilisation disparue ; mais le lecteur averti reconnaîtra aussi la représentation d'un espace réel que la fiction construit comme son objet d'investigation – c'est aussi un discours sur la condition pavillonnaire. Les propriétés analogiques, qui garantissaient la valeur épistémique de la carte, dysfonctionnent : elle devient nettement moins lisible, et paradoxalement davantage

[a] C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 41.

mimétique, puisque tout se passe comme si, dans le roman, on avait simplement relevé les positions des pavillons sans tenter de donner sens à cet agencement spatial. La carte, redevenue opaque, fonctionne donc à la fois comme artefact fictionnel et comme plan dépouillé mais exact d'un espace réel : introduisant un espace réel dans la fiction en le déréalisant, Taillandier use de la carte comme d'un outil de transgression métaleptique des frontières entre fiction et réalité. Elle fonctionne donc à la fois sur le plan intra-diégétique, comme archive produite par les enquêteurs anonymes, sur le plan extra-diégétique, comme commentaire critique et politique sur les enjeux écologiques, urbanistiques, économiques du lotissement, et sur le plan métaleptique, puisqu'elle semble fonctionner sur plusieurs niveaux et demeure insituable.

Chez Hodasava, la dimension métaleptique de la carte et de la photographie est plus problématique, ou plus complexe, que chez Taillandier, dans la mesure où elles n'apparaissent pas au fil du texte, mais dans les paratextes. La photographie, celle du panneau « Welcome to Rosamond » censé matérialiser l'existence de la ville (la « ville de papier » n'existe concrètement qu'à travers ce seul panneau, fruit d'une erreur d'interprétation d'un commerçant qui prit le *copyright trap* pour une indication géographique juste), située sur une page non paginée, intervient après la page de titre, la dédicace et l'épigraphe, mais avant le chapitre 1 ; la carte du Maine où est censée se trouver Rosamond, avec le toponyme cerclé d'un trait de crayon, intervient, sur une double page elle aussi non paginée, après la dernière ligne de texte mais avant les remerciements. Il s'agit donc d'un espace transitionnel entre ce qui peut être mis à bon droit au compte de l'auteur, et ce qui appartient à l'univers diégétique d'un récit fictionnel (sous-titré, comme le précise la première de couverture, « roman »).

Or, comme dans le roman de Taillandier, carte et photographie ont des rôles multiples dans ce récit. Elles sont toutes deux reprises d'éléments réels : la photographie du panneau de Rosamond reprend clairement celle du General Store d'Agloe ; l'usure du lettrage semble faire signe vers un panneau réellement existant. De même, sur la carte, le fait d'avoir entouré au feutre le nom de la ville mime une carte réelle, existant matériellement en dehors de l'univers fictionnel, faisant l'objet d'un usage personnel. Le reste de la carte, on peut le constater, est parfaitement exact (comme du reste l'étaient les cartes Google Maps qui incluaient erronément Agloe jusqu'en 2014). Voilà donc une ville fictive imitant une « ville de papier » selon des codes de représentation qui sont ceux par lesquels cette ville de papier elle-même a été représentée. En outre, la carte (pourtant bien réelle) de la région de Rosamond, dans le Maine, produit un effet d'étrange collision spatiale pour un lecteur européen : s'y côtoient en effet Paris, Rome, Belgrade, Belfast, Naples, Oxford, Milan, Berlin… sans parler de Mexico. Rien que de très rationnalisable en fonction de l'histoire de l'établissement des colonies américaines,

mais l'impression produite est celle d'une invraisemblance déréalisante : la toponymie de l'espace réel semble être le résultat d'un collage, d'une juxtaposition onomastique, comme si on avait affaire à un espace fictif. Là encore, c'est la vraisemblance ou l'invraisemblance de la représentation qui permet le brouillage entre réel et fiction.

D'autre part, la carte comme la photographie, de même que chez Fanny Taillandier, ne sont pas de simples illustrations : elles jouent un rôle diégétique important, et sont mentionnées à plusieurs reprises dans le cadre de l'enquête romanesque sur les mutations de la ville. Ainsi, le narrateur d'Hodasava, en route pour Rosamond, découvre-t-il « le panneau du General Store que j'avais aperçu sur tant de photos glanées sur Instagram ou Flickr[a]. » On est donc invité à en conclure qu'il s'agit de la même image que celle qui précède le texte, image migrante, sans auteur, démultipliée à l'infini sur la toile. Dans la fiction d'Hodasava, comme dans le dispositif matériel du livre, l'image du panneau précède sa découverte ; image à l'origine et au statut référentiel incertain ; copie sans original et au référent ontologiquement douteux. Pourtant le panneau est décrit, en revanche, de manière très concrète, quand, dans un « rituel religieux », le narrateur tente « de retenir chaque grain de la matière qui en composait chaque centimètre carré[b]. » A l'image désauctoralisée succède ainsi la relique émouvante, trace d'une existence passée de la ville, instrument de son existence présente. D'où le trouble dans la contemplation du cliché : si le pouvoir d'attestation d'une photographie tient en partie à la connaissance de son origine (on suppose qu'elle a été prise à un moment concret dans un cadre réel), et si pourtant l'image n'est qu'une copie sans original, de quoi peut-elle encore attester ? D'autant que l'image continue de proliférer : Kelly Crothers, la petite-fille du créateur de Rosamond, Desmond Crothers, confie une autre photographie du panneau au narrateur, mais qui ne peut être celle du livre, puisqu'on est censé y voir « la silhouette fantomatique[c] » de son père quand il l'a prise. Photographie avec auteur, mais auteur fantôme, nouvelle relique qui s'ajoute à la précédente, entre l'image Instagram du panneau et le panneau concret. Troisième occurrence du panneau : il apparaît à la fin d'un épisode de la série *The Twilight Zone*, « The Blasted Girls », fiction dans la fiction, sur une élection tragique de Miss Rosamond dans les années cinquante qui vit toutes les candidates sauf une mourir foudroyées. Ce troisième panneau est donc une reconstitution hollywoodienne de l'enseigne de la ville, dont le narrateur se met à chercher une photographie : « je rêvais, vertigineuse mise en abîme, de pouvoir raconter

[a] O. Hodasava, *Une ville de papier*, *op. cit.*, p. 41.
[b] *Ibid.*, p. 42.
[c] *Ibid.*, p. 54.

l'histoire de ce "faux faux" panneau[a] ». Le panneau censé attester de l'existence de Rosamond qui nous est montré en tête d'ouvrage n'est-il, alors, qu'une reconstitution hollywoodienne de l'original, resté sans image pour nous ? Ce n'est pas non plus possible, puisque, comme l'apprend le narrateur, le panneau télévisuel comporte la mention du chiffre (fictif) de la population de Rosamond[b] – absent, bien sûr, de la photographie en exergue. Il y a bien ici un effet de « vertigineuse mise en abyme » de la métalepse : le panneau de la fiction métadiégétique de « The Blasted Girl » vient se superposer et se confondre avec le panneau intradiégétique de l'enquête du narrateur, tandis que le panneau reproduit sur la photographie initiale est introuvable dans la fiction.

Parallèlement, Kelly Crothers lui fournit la carte annotée par Desmond qui lui sert à créer Rosamond : « je m'engage à vous fournir un bon tirage pour que vous puissiez la reproduire[c] ». A nouveau se produit un double effet de distanciation : la carte est une copie de copie, et ce ne peut pas être la carte de fin : les annotations de Desmond ne correspondent pas à la simple marque au feutre qu'on peut y voir. La carte n'est donc pas, *a priori*, la carte intra-diégétique mentionnée dans le roman ; au compte de qui faut-il donc la mettre ? On en retrouve ensuite une autre dans les archives de Walt Disney, qui aurait voulu faire de la ville imaginaire une ville artificielle et idéale : « rendre Rosamond bien réelle[d] », mais sur le mode de l'utopie. La carte ne sert plus, alors, à modéliser des espaces réels, mais – tout comme la fiction – à « construire tout un monde[e] ». Voilà la fictive et hétérotopique Rosamond, reflet d'Agloe, capable d'être transformée en utopie artificielle, dans un mouvement inverse de celui que Taillandier réservait à Lésigny.

Quelle est donc la valeur de la carte et de la photographie dans le roman d'Hodasava ? Elles sont à la fois intra-diégétiques, extra-diégétiques (tout se passe comme s'il s'agissait d'éléments annexes, paratextuels, insérés pour accréditer l'enquête mise en scène dans le roman) et donc métaleptiques : qui est responsable de ces documents ? Le narrateur en première personne ? L'auteur ? À quel univers appartiennent-ils ? D'autant qu'à la métalepse cartographique ou photographique vient s'ajouter la tentation, plus classique, d'une métalepse de l'auteur : à la fin du roman d'Hodasava, la compagne du narrateur lui demande s'il s'interroge sur les conséquences de son livre, et ajoute : « est-ce que ce livre n'est pas une façon pour toi d'intégrer cette histoire ? Je veux dire d'y prendre part à ton tour, d'en être l'un des

[a] *Ibid.*, p. 77.
[b] *Ibid.*, p. 78.
[c] *Ibid.*, p. 55.
[d] *Ibid.*, p. 81.
[e] *Ibid.*, p. 88.

acteurs[a]. » Or, il a été établi que la carte, la photographie, l'enquête sont performatives : si le narrateur veut devenir acteur de son propre récit, *quid* de l'auteur qui met en scène un narrateur enquêteur ? Il y a ici un vertige ontologique soigneusement orchestré qui prolonge celui provoqué par la portée performative de la carte : là où la représentation parvient en fin de compte non seulement à construire la réalité (comme somme des représentations par lesquelles nous appréhendons le réel), mais à forger le réel (comme ce qui existe indépendamment de nos représentations), puisque les cartes fausses produisent de vraies villes dont l'existence matérielle s'autonomise par rapport aux cartes et aux panneaux qui en sont à l'origine, le roman semble tout mettre en œuvre pour réaliser une métalepse *réelle*. Or celle-ci, comme le rappelle F. Lavocat, n'est pas censée être possible : « La fusion des mondes n'a pas lieu, parce que l'enjeu même de toutes les œuvres métaleptiques est de jouer avec la frontière, de la manifester en simulant sa traversée. Ce passage n'a pas pour effet de l'abolir, il vise au contraire à la rendre perceptible[b] […]. » D'où le trouble particulier que produisent ces deux récits : il semblerait que la fusion des mondes s'y opère, en raison de la performativité de la carte, qui a « un pouvoir, un effet ontologiques : "La carte, c'est le lieu où les choses sont : la réalité, c'est tout ce qui est sur la carte[c]." » Les fictions de Taillandier et d'Hodasava semblent donc bien orchestrer un « court-circuit[d] » entre le modèle et sa représentation, sur le mode d'une détermination mutuelle et constamment réversible : la carte modifie le territoire, le territoire modifie la carte. C'est vrai dans le monde fictionnel du roman ; cela pourrait être vrai dans le monde extra-diégétique des lecteurs ? On peut en tout cas se demander si, dans un monde où la carte est performative et précède le territoire, dans ce jeu complexe de la métalepse, des paratextes et de la performativité de la représentation, on n'aurait pas affaire, exceptionnellement, peut-être, dans ces cartes, à l'ouverture d'un possible, celui d'une métalepse *réelle* (à défaut d'être actuelle ou actualisée) : et si, à son tour, un lecteur venait à créer un Rosamond Store près du camp scout qui correspond réellement aux coordonnées indiquées par Hodasava – parfaitement crédibles et localisables en tant que telles ? Il y a bien en tout cas un brouillage, une transgression des frontières qui se met en place dans ces textes – peut-être pas entre réel et fiction, ou entre fait et fiction, mais, au moins, entre réalité et fiction.

---

[a] *Ibid.*, p. 115-116.
[b] F. Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 480.
[c] F. Farinelli, « Pour une théorie générale de la géographie », art. cit., p. 60 ; cité par C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 52.
[d] Voir Jean-Marie Schaeffer et John Pier, « La métalepse, aujourd'hui », *Vox poetica*, consulté le 12 juin 2021, http://www.vox-poetica.org/t/articles/pierschaeffer.html#notebas, 2005.

En ce sens, les cartes paradoxales de Taillandier et d'Hodasava, mi-fictives (elles incluent des éléments fictionnels) et mi-référentielles, miment la position incertaine dans laquelle nous avons l'impression de nous retrouver à la lecture de ces œuvres : dans un espace intermédiaire, celui d'une réalité construite à la fois comme la somme des expériences que nous faisons du réel et la somme des représentations, y compris fictionnelles, qui l'informent (sans, toutefois, les ressources d'éditorialisation qu'offre l'espace numérique et qui redonnent une forme d'agentivité au lecteur de cartes). Car, comme le rappelle Jacob, si, pour la carte, rendre l'espace visible, c'est le rendre crédible[a], alors « l'acte cartographique se déploi[e] dans une relation intersubjective, où le faire croire de l'un rencontre la volonté de savoir de l'autre[b]. » Crédulité et incrédulité du lecteur, désir de conviction du narrateur : la carte est aussi l'espace où se noue le pacte de lecture[119] qui conditionne la réception des œuvres. En cela, la carte soulève les mêmes problèmes que les enquêtes mises en scène dans les récits : le lecteur ne dispose pas des compétences ou des moyens nécessaires pour vérifier la validité de ce qui lui est donné à lire, si bien que pour « l'usager ordinaire, qui ne partage pas les secrets de sa fabrication, c'est-à-dire qui n'est ni géographe ni cartographe, la carte ne s'offre qu'à la croyance ou au scepticisme, non à la problématisation, au commentaire et à la discussion[c]. » Dans le même temps, l'invraisemblance de la métalepse, qui brise momentanément l'immersion fictionnelle et incite donc à la suspension volontaire de crédulité plutôt qu'à celle d'incrédulité, ainsi que le dysfonctionnement programmé de ces représentations qui ne coïncident jamais avec les éléments diégétiques qu'elles sont censées rendre visibles, redonnent *a minina* un pouvoir de distanciation critique au lecteur. La carte faussée symbolise alors, en partie, la position complexe dans laquelle se retrouve le lecteur de récits de faussaires ou de faux.

*2. Carto-*graphie *: (ré)écrire la réalité par la carte, retrouver l'histoire*

Tous ces jeux métaleptiques s'inscrivent dans le cadre d'enquêtes en première personne. Dans les ouvrages de F. Taillandier et d'O. Hodavasa, les narrateurs se font archéologues et historiens : ils consultent les archives, collectionnent les traces, interrogent les témoins, et rendent compte diligemment de l'enquête entreprise. Cependant, de même que la valeur référentielle ou fictionnelle des documents iconiques est incertaine, de même la valeur

[a] C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 53.
[b] *Ibid.*, p. 53-54.
[c] *Ibid.*, p. 352.

référentielle ou fictionnelle du récit devient ambivalente : quelle dimension épistémique accorder à ces deux récits ?

Dans le roman d'O. Hodasava, la lecture de la carte est la réécriture d'une histoire perdue. Le créateur du Rosamond General Store, lisant sa carte et constatant l'absence de ville (et pour cause, puisqu'elle n'existe pas), pense, non à une erreur ou un *copyright trap*, mais « à un village disparu[a] », qu'on peut donc faire revivre. C'est parce que la carte est traitée comme archive qu'elle peut devenir performative : elle concentre des temporalités diverses en fonction desquelles elle peut devenir *actuelle*. Archive du passé, présage du futur, la carte est toujours exacte.

Documents d'archive, la carte et la photographie du panneau suscitent l'enquête du narrateur comme de nombre de personnages-relais. Mais le lecteur de cartes semble être un enquêteur non-fiable : le narrateur avoue que dès lors que, dans ses recherches pour reconstituer la vie de Desmond et son œuvre, « la phase documentaire touchait à sa fin[b] », il a immédiatement eu recours à la fiction, comme geste complémentaire de la quête archivistique : « j'ai brodé, inventé, essayant de me glisser dans sa peau[c] ». De même que la fiction inscrite sur la carte produit la réalité à venir, de même la reconstruction du passé nécessite l'invention : notre rapport au réel est médié par la construction d'une réalité qui tient autant de la manipulation d'outils épistémologiques traditionnels (cartes, archives) que de la manipulation d'outils fictionnels (vraisemblance, analyse psychologique, processus d'identification). Même chose chez F. Taillandier : « Il est possible que toutes les conclusions de cette enquête soient fausses ; elles resteront, de toute façon, invérifiables. Leur valeur, si valeur elles ont, réside autre part : l'archéologie nous parle de nous[d]. » L'enquête (son processus, son écriture) devient dès lors l'interface où peut se produire à la fois la mise en forme de la réalité et l'enquête sur les mises en forme de la réalité déjà advenues.

Ainsi, enquête fictive et tentation de la métalepse se répondent, notamment grâce à la « situation métaleptique » épistémique qu'évoque M.-L. Ryan quand elle étudie justement la carte de Borges. Là où l'idéal scientifique objectiviste « repose sur les relations complémentaires de la causalité et de la mimésis – le monde détermine le discours, le discours représente le monde[e] », dans « l'interpénétration métaleptique », les deux se déterminent

[a] O. Hodasava, *Une ville de papier*, p. 25.
[b] O. Hodasava, *Une ville de papier*, p. 39.
[c] *Ibid.*
[d] F. Taillandier, *Les États et empires du lotissement Grand Siècle*, p. 182.
[e] Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états » dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 212.

réciproquement : la représentation influe sur le monde, qui influe sur la représentation. La carte de Borges devient ainsi, selon elle, une image des limites du savoir – mais donc aussi, comme le rappelle C. Baron, des possibles épistémiques de la fiction : « L'enjeu d'une certaine utilisation critique de la métalepse est clair : […] accorder à la littérature […] un statut épistémologique (externe) et un statut métadiscursif (interne[a]). »

Dès lors, la position du lecteur est paradoxale. D'un côté, il est invité à refaire lui-même l'enquête : le récit est en effet saturé d'indices vérifiables hors de la fiction qui, couplés avec les cartes et les photographies, font miroiter la possibilité de la référentialité d'une partie de l'enquête. De l'autre, l'invraisemblance de la métalepse l'éloigne d'une démarche de vérification rendue vaine par la mention « roman » en première de couverture. En fait, le lecteur est convié à prolonger le romanesque de l'enquête : chercher des traces, consulter des archives, mobiliser des clichés fictionnels pour mettre en forme de manière convaincante des faits invraisemblables : tous ces éléments, non seulement mis en œuvre mais mis en scène dans les récits, dessinent une forme de méthodologie de l'enquête de fiction.

Ce n'est pas en effet que ces deux romans postulent une indistinction entre réel et fiction : ce qui est de l'ordre de la fiction et ce qui est de l'ordre du réel s'y départage relativement aisément, nous ne sommes pas dans le domaine du simulacre. Ces deux fictions ne prétendent pas détenir une valeur véridictive (la métalepse le signale clairement), mais épistémique. Il s'agit, comme dans les récits d'enquête contemporains analysés par L. Demanze, de « redonner consistance à un réel évanescent, […] escamoté par la multiplication des simulacres analysée par Jean Baudrillard […]. Le réel, c'est précisément ce à quoi il faut *donner forme* dans un travail obstiné d'investigation critique et d'hypothèse figurative[b] […]. » Non pas règne du simulacre dans l'indistinction des modèles et de la réalité, donc, mais célébration d'un pouvoir démiurgique de la fiction qui n'est pas celui, naïf, du refus des frontières entre faits et fiction – contrairement à ce qui se produit chez Debord ou Baudrillard, on peut encore les franchir allègrement, et métaleptiquement –, mais celui d'une revalorisation épistémique de la fiction comme moyen de rendre *lisible* le réel.

On pourra conclure par un retour à Lascaux. Fanny Taillandier, en reportage pour le magazine *Mouvement*, s'était rendue à Lascaux 4, la toute dernière des grottes factices qui avaient horrifié Baudrillard. Contrairement au philosophe, cependant, la romancière avait

[a] Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels » dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, p. 304.
[b] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 20.

conclu que le « fac-similé, fruit du travail de dizaines de scientifiques et d'ouvriers, suscite le recueillement et la rêverie[a]. » La copie peut, parfois, devenir relique. Et l'image factice peut fonctionner comme un retour à l'origine : un récent roman de Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, s'achève par une métalepse, qui symbolise la compréhension intime, de la part de l'héroïne, de cette « naissance de l'art » que continue de représenter la grotte. Paula, chargée justement de réaliser le fac-similé évoqué par Taillandier, entre, par la magie de la photographie et de la reproduction, *dans* l'histoire : le faux lieu finit, mieux que l'original et son « Luna-Park de carton », ironiquement, par ouvrir sur l'*archê*…

> Alors, prise dans le faisceau du rétroprojecteur, filtrée à travers le calque lumineux de la photographie, tissée de sillons et de veines plus claires, intégrée dans les à-plats de peinture, elle-même creusée de rivières souterraines, de galeries obscures et de chambres ornées, Paula s'est fondue dans l'image, préhistorique et pariétale[b].

Conclusion du chapitre

On le voit, l'image de l'écart ou de la confusion déjouée ou rejouée entre la carte et le territoire d'une part, celle de la carte falsifiée et de l'espace falsifiable de l'autre, permettent d'articuler des interrogations d'ordre épistémique et ontologique qui recoupent en grande partie celles liées au faux. Face à un réel qui se donne ou menace de se donner sur le mode du terrain vague, soit un espace continu, atopique, inarticulé, illisible et invivable, la falsification des cartes a un double objectif : elle permet d'abord, sur le plan ontologique, soit de donner le réel comme toujours perdu ou toujours séparé, et la réalité comme un simulacre, non au sens d'un spectacle debordien ou d'un hyperréel baudrillardien, mais bien comme espace hétérotopique, miroir au reflet traître ou jardin suspendu : une fragile construction qui nous permet, provisoirement, ou de nous orienter, ou de chercher des points de fuite (échapper aux données des simulations prétendument transparentes, contempler de loin…). Soit de donner le réel comme toujours déjà informé par des rapports de pouvoir et de savoir qui rendent nécessaires la construction d'utopies, au sens d'espaces insituables sur les cartes, de lieux habités et investis par des récits : lieux faits de mots, fragiles constructions contre la hantise mélancolique d'un délitement du monde, ou contre la hantise terrorisée d'un monde normé, homogène, de part en part contrôlé par des systèmes représentationnels qui le rationalisent et le virtualisent. Lieux à l'ontologie indécidable, les espaces du faux se refusent donc à entériner une coupure référentielle radicale entre le représenté et le représentant (c'est le principe de l'hétérotopie :

[a] Fanny Taillandier, « Lascaux 4. Les Mystères du XXIe siècle », *Mouvement*, novembre 2017, nº 91, p. 27.
[b] Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, [2018], Paris, Gallimard, 2020, p. 326.

s'il y a encore un lien, tout mouvant, ambigu qu'il soit, c'est qu'il y a encore représentation et modèle, même si les rôles sont interchangeables voire indiscernables) tout en posant un écart irrémédiable, à la fois salutaire et endeuillant, entre eux. En ce sens, ils se rapprochent de l'*eidolon*, ce fantôme qu'on peut voir sans pouvoir l'étreindre, cette image piégée et néanmoins visible incarnation d'une absence à laquelle on ne peut ou ne veut se résoudre. D'où le caractère visuel, imagé, des représentations spatiales hétérotopiques (cartes, tapis, miroirs, jardins, échiquier), microcosmes qui figurent (mal) un réel autrement inconnaissable et inhabitable.

Il faut donc rappeler la différence entre indistinction et indiscernabilité pour comprendre ce qui se joue dans les espaces faux ou les espaces du faux, et distinguer, d'une part, le phénomène de la carte à l'échelle 1/1 et, de l'autre, l'opposition entre la confusion mortifère de la carte et du territoire ou du représenté et du représentant et leur indiscernabilité. Dans un régime d'indistinction, où représentant et représenté se confondent irréversiblement l'un et l'autre sans qu'on puisse les séparer même provisoirement, il se produit, d'une part, ce que Baudrillard appelle un « hyperréel », et d'autre part, ce que nous qualifions de faux cristal, dangereux parce qu'il se prête à des stratégies de manipulation et de domination potentiellement mortifères : si dans le cas de la Sicile de Sciascia cette confusion se dit encore sur le mode de la question angoissée ou mélancolique (comment peut-on être Sicilien ?), chez Eco les *Protocoles* viennent rappeler toute la nocivité d'une telle entreprise. Celle-ci se dit, littérairement, sur le mode de la syllepse, et fonctionne comme une construction qui serait l'exact reflet inversé d'un trompe-l'œil. Ce dernier permet, par le choix du point de vue, d'entrer ou de sortir indéfiniment de l'illusion, de manière constamment réversible, libre et maîtrisée : le plaisir du trompe-l'œil tient en effet à ce qu'on l'identifie comme tel tout en s'y laissant prendre, selon un mécanisme qui peut rappeler celui de l'immersion fictionnelle telle que la définit J.-M. Schaeffer. Le trompe-l'œil pourrait donc être l'emblème des espaces cristallisés et métaleptiques indiscernables mais réversibles, des vraies hétérotopies, des villes imaginaires ou du faux Paris de Bégout. Syllepse et métalepse, indistinction et indiscernabilité peuvent être sciemment construits et organisés, dans des buts opposés : la quête épistémique, sinon d'un sens et d'un ordre du monde, du moins d'un lieu où se situer, d'un côté ; la manipulation par substitution d'un référent hyperréel à un référent réel, qui aplatit toute perspective critique en rendant l'espace faussement cristallin insituable et son spectateur incapable de se situer, projeté pseudo-métaleptiquement qu'il est à même le simulacre (le « se trouver » de Simonini qui est la version coercitive, manipulatoire et faussée du « je suis ici » de la carte), de l'autre. Tout cela est logiquement possible et littérairement réalisable. La carte à l'échelle 1/1, en revanche, est une impossibilité logique, comme l'a démontré Eco, pour la bonne raison qu'elle prétend ne

pas trancher entre indistinction et indiscernabilité : se superposant à son territoire, elle est censée se confondre avec lui tout en maintenant l'écart entre représenté et représentant, puisque les habitants sont supposés faire la différence entre être sur la carte et être sur le territoire. Or on ne peut être à la fois dans un régime d'indiscernabilité et un régime d'indistinction : c'est pourquoi la carte ne peut qu'en rester au stade du mythe. Le seul espace où semblerait pouvoir se réaliser la carte à l'échelle 1/1, ce serait celui du *continuum* de l'espace numérique éditorialisé tel que le définissent S. Monjour, M. Vitali-Rosati et G. Wormser, un espace où les modifications (les processus éditoriaux) effectuées dans l'espace réel affectent l'espace virtuel, et inversement. Dans l'espace numérique éditorialisé, il y aurait en effet indistinction (il n'y a pas de séparation entre numérique et non numérique, mais un continuum) et distinction (nous faisons encore la différence entre une route sur Google Maps et celle que nous empruntons en voiture). Mais c'est justement parce que le couple d'oppositions pertinent (s'il en demeure un) n'est plus celui de la relation mimétique (représenté et représentant, réel et imaginaire) mais de la relation éditoriale (virtuel et actuel).

Pour résumer :

	Espaces (du) faux *Logiquement possibles*		**Espace numérique** *Existant*	**Carte à l'échelle 1/1** *Impossibilité logique*
Régime	Indistinction *Espaces factices*	Indiscernabilité *Espaces conçus comme faux*	Indistinction *et* indiscernabilité	
Point de vue	Perturbations irréversibles de la perspective	Trompe-l'œil	Invisibilité	Visibilité problématique (cf. l'article d'U. Eco).
Types d'espace	Hyperréel ; faux cristal ; irréversibilité	Hétérotopie ou utopie, espace cristallisé, réversibilité	Espace éditorialisé et continu	Espace impossible
	Terrain vague	Jardin	Terrain vague	Désert
Procédés littéraires	Syllepse et pseudo-métalepse	Métalepse	Éditorialisation	Métalepse
Visées	Fabrication d'un *topos* hyperréel à des fins manipulatoires	Quête épistémique du *lieu*	Réappropriation d'un espace strié de données	Récit pseudo-étiologique
Type de relation	Relation mimétique : réel / imaginaire, représenté / représentant		Relation éditoriale : virtuel / actuel	Relation mimétique : réel / imaginaire, représenté / représentant

Sur le plan épistémologique, les fausses cartes détournent le paradigme indiciaire pour interroger les traces à même les espaces (actuels, virtuels, réels, imaginaires) laissées par les êtres et les événements : si la littérature est le mode par lequel nous nous comprenons exister

« dans le temps », elle peut être aussi le mode d'interrogation de notre existence « dans l'espace » : quels déchets attestent de ce qui a eu lieu, renvoient vers des récits possibles ? La fonction de la carte, alors, n'est plus de relier spatialement et rationnellement des espaces réels et actuels, mais de donner à voir la condition virtuelle qui est la nôtre : nous nous mouvons dans un espace complexe que nos données et nos traces actualisent et éditorialisent constamment, dans un jeu de transformations qui n'est plus de l'ordre du visible et ne peut plus donc se dire que sur celui du récit. La carte faussée, alors, n'est plus la miniaturisation d'un espace réel qu'on donne à voir de manière transparente, mais une visualisation possible, partielle et ponctuelle, de la réticulation des récits et des données qui construisent la réalité telle que nous l'éprouvons. Elle nous les donne pour nous permettre de nous les réapproprier, de donner sens à ces narrations qui nous traversent et nous constituent. La carte falsifiée, dès lors, nous offre à nouveau la possibilité de dire « je suis ici », pour nous situer non plus dans l'espace, mais dans l'un des nœuds du rhizome narratif par lequel nous dégageons, dans le réel, des *lieux* à habiter. Elle n'est pas *fausse* au sens où elle s'opposerait à la réalité d'une représentation fidèle, elle n'est pas la manifestation d'une condition postmoderne où le tout-textuel se substituerait à un réel qu'on souhaiterait désespérément voir faire retour, ni d'une ère de la post-vérité dans laquelle l'omnipotence et l'omniprésence du *storytelling* réduirait la réalité à une somme de récits concurrents et interchangeables et le réel à un objet utopique, toujours déjà irrémédiablement perdu. Elle constitue au contraire, par la rayure qu'elle opère sur le tissu/tapis d'une réalité trop évidemment ordonnée pour ne pas tenir de l'illusion, une représentation *trouée*, des jeux entre les trames narratives et spatiales préétablies qui permettent de construire des récits appropriés (adéquats et réappropriés), des nouveaux nœuds dans le rhizome, des lieux à vivre. En ce sens, elle se rapproche des problématiques liées aux enjeux éthiques et épistémiques de la fiction contemporaine : ni mimésis naïvement et problématiquement réaliste du réel, ni mensonge délibéré, la fausse carte, comme le récit fictionnel, ne s'établit avec le réel et la réalité ni sur le mode d'une coupure ou d'une frontière, ni sur celui d'une indistinction totale, mais sur celui du jardin du Khan : à la fois partie prenante de l'empire qui l'inclut et qu'elle reflète traîtreusement, et espace mouvant, ontologiquement douteux, auquel on n'accède que paupières abaissées.

PARTIE IV. RELIQUES : LE FAUX, LA PERTE ET LA HANTISE

ONTOLOGIE, HANTOLOGIE ET CONTRATS DE LECTURE

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

CHAPITRE 7

CORPS SACRES, CORPS PERDUS

Si B. Lahire rappelle que « l'on peut voir les acteurs du monde de l'art comme des croyants qui organisent leurs rituels (d'authentification, de sacralisation, de contemplation, etc.) et leurs actes magiques (juridiques, scientifiques, économiques, etc[a].) », c'est parce que le monde et le marché de l'art, malgré tous les enjeux économiques et politiques qui les animent et influencent les comportements de leurs acteurs, trouvent au moins en partie leur origine dans la pratique ritualisée du culte des reliques. Celui-ci repose sur la mise en présence de deux corps : celui, perdu (il n'en reste que des traces ou des fragments) qui fait l'objet d'une vénération, et celui, vivant, qui le contemple religieusement. La relique suppose ainsi une mise en contact qui est une épreuve corporelle de la sacralité de l'objet vénéré, en tant qu'il maintient présent dans son absence le corps perdu dont il ne s'agit surtout pas de faire le deuil. C'est ce modèle de la relique, cette pratique funèbre et fantômale d'un culte des morts sacrés, qui sous-tend non seulement notre appréciation esthétique de l'œuvre d'art, mais encore conditionne la valeur que nous accordons aux vestiges ou aux traces que nous considérons comme authentiques, donc dignes d'une forme de sacralisation. Et c'est évidemment ce modèle que détournent, critiquent ou parodient les romans de faussaire, pour interroger justement les ressorts de la domination qui s'établit dès lors qu'on valorise une partition socialement normée entre sacré et profane, authentique et inauthentique.

La critique du dispositif reliquaire se concentre sur le statut et la nature du corps vénéré : en supposant ou en dévoilant celui-ci comme inauthentique, elle dévoile d'une part, les mécanismes de sacralisation qui maintiennent, dans les sociétés les plus sécularisées, comme le montre Lahire, une forme de magie sociale ; d'autre part, et dès lors que le corps perdu est un corps auctorial (comme père de l'œuvre, comme origine de l'objet vénéré), elle pose la question du sens social, culturel et esthétique de la « mort de l'auteur » dès lors que la vénération de son corps en interdit ou en détourne le deuil. Le retour fantôme de l'auteur, si souvent constaté ou théorisé dans la littérature contemporaine, peut ainsi être repensé à l'aune des mécanismes de refus ou d'acceptation de son absence, de consécration ou de désacralisation de son *imago*, mis en scène dans les romans de faussaires, qui en attestent la perte ou au contraire permettent son retour, mais sous une forme textualisée, pluralisée, et polysémique. Le traitement des corps de l'auteur, et du spectateur-lecteur qui éprouve ou non la sacralité de la

[a] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau, op. cit.*, p. 46.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

dépouille ou des traces du premier, devient alors le lieu d'une réflexion sur les conditions mêmes par lesquelles l'un comme l'autre peut *s'engager* dans la relation esthétique dès que lors que le modèle vertical de vénération de la relique est rendu caduque. Se réinventent ainsi des modèles fiduciaires d'interprétation des textes et des œuvres qui se négocient autant qu'ils s'*éprouvent*.

I. Le modèle de la relique et ses détournements

Le roman du faux parodie le système de sacralisation de l'œuvre d'art fondé sur dispositif reliquaire : la découverte de l'inauthenticité de l'œuvre rend en effet caduque la magie de la présence suscitée par l'œuvre ; et le corps de l'artiste original ne peut plus être considéré, dès lors, que comme perdu. Les romans contemporains, cependant, s'éloignent de cette logique de perte ou de rupture ludique du lien de vénération par la recréation d'originaux, par la mise en scène de corps copiés ou à créer *ex nihilo* plutôt que recherchés, comme le suggère par exemple la production de faux vestiges dans *Les Producteurs* d'Antoine Bello, fabriqués pour inciter ceux qui les trouveront à tenter de recréer à partir de la *trace* qu'ils constituent les corps – fictifs bien sûr – censés les avoir produits. Vestige artificiel, le faux, en suggérant la présence encore à construire des corps censés l'avoir produit, ouvre la voie vers des modes de création qui fonctionnent comme autant de moyens de production de nouveaux originaux, paradoxalement authentiques. Si la littérature postmoderne s'est largement servie du faux pour parodier le dispositif de la relique, elle reste cependant aux prises avec des phénomènes de deuil mélancoliques qui ne sont *in fine* surmontés que par une forme de renonciation à la falsification. À l'inverse, les récits littéraires épimodernes tendent à supplanter la représentation de reliques par celles de vestiges artificiels qui rendent possible une production de corps fictifs, nouvelles copies sans originaux qui permettent d'écrire *avec* les morts plutôt qu'*après* eux ou à leur place.

1. L'œuvre comme relique : l'accès magique au corps de l'artiste

La relique, c'est ce qui reste, après sa mort, du corps d'un saint ou d'un martyr ; ce n'est donc pas (sauf rares cas) sa dépouille dans son entièreté, mais des fragments de corps, voire des objets ayant été en contact avec ce corps. La relique, en tant que fragment, renvoie toujours à un corps perdu, corps à reconstituer dans son intégrité ou même corps totalement absent dont il ne reste que des traces (parfois invisibles) sur les objets qu'il a touchés. Elle est donc aussi une

interface de contact entre celui qui la vénère et l'être, disparu, dont elle tire son origine ; porteuse de la trace de son corps, elle peut l'être aussi de son geste. Si le culte des reliques peut être considéré comme précurseur de la constitution du marché de l'art contemporain, c'est ainsi en partie parce que, comme l'œuvre d'art, la relique ne conserve la valeur sacrée qui est la sienne qu'en tant qu'elle est reliée à un individu singulier, origine identifiée dont découle son authenticité[1].

Contrairement à l'œuvre d'art cependant, qui tire son pouvoir de fascination (son aura) de son caractère esthétique, l'aspect divin de la relique ne se manifeste pas visuellement : il peut être constaté par les effets produits par celle-ci (des miracles, par exemple), ou par un système d'authentification qui accompagne la présentation de la relique. Ce dernier peut constituer parfois une relique à part entière, comme dans le cas du *titulus* du Christ, qui permit d'identifier et d'authentifier la Vraie Croix (principale relique du Christ en l'absence de son corps, peut-être le corps perdu par excellence), tout en s'incluant lui-même dans ce qu'il authentifie, constituant ainsi un moyen d'authentification auto-authentificatoire. Thierry Lenain compare ce mode de fonctionnement à celui des signatures autographes sur les tableaux, qui donnent à la fois le nom de l'artiste et, en tant qu'elles permettent de reconnaître la main de l'auteur et de constituer une trace de son geste, authentifient l'œuvre en s'authentifiant elles-mêmes[2].

> En somme, la relique chrétienne doit inclure nécessairement trois composantes complètement distinctes : la relique en tant que telle, c'est-à-dire le sujet-objet nu, imprégné d'un pouvoir divin (le plus souvent invisible) ; son certificat, le support du système sémiotique dénotatif par lequel l'origine de ce sujet-objet est identifiée et garantie ; et son dispositif de présentation [le reliquaire], dont le rôle consiste à diffuser principalement des significations connotatives relatives à la valeur de son contenu par le moyen de formes exquises, de riches matériaux et de signes chargés de sens (écrits ou iconiques), tous pourvus de fortes charges esthétiques[a].

Il s'agit là de trois facettes hétérogènes qui produisent une expérience de contemplation et de vénération fondamentalement discontinue. L'étiquette donne le nom du saint comme un cartel celui de l'auteur d'un tableau ; mais cette identification fonctionne également comme un certificat dans la mesure où sa présence suppose que les autorités compétentes (ecclésiastiques, muséales ou universitaires) aient dûment authentifié l'objet étiqueté. Le reliquaire permet de signifier ce que la relique elle-même ne peut dire, c'est-à-dire qu'elle est un authentique original procédant d'une source divine : il a ainsi autant une fonction de mise en valeur que de certification de l'objet qu'il contient. Pour la relique en effet, la différence entre original et simple copie relève de l'archéologie sacrée et non de l'esthétique ; et la modification de la

[a] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 163-164. Nous nous appuyons grandement sur les pages 163-169 et 236-240 de cet ouvrage dans toute cette sous-partie.

forme de la relique n'implique pas celle de sa substance : on peut en obtenir une réplique authentique, par exemple, en incorporant une petite quantité de la relique originale dans sa copie[a].

À l'inverse, l'œuvre d'art est à même de révéler son origine à travers son seul *style*, sans recourir à un dispositif de certification qui l'authentifie tout en l'exposant. En ce sens, la signature artistique est redondante : elle ne fait que répéter ce que manifestent déjà les traits esthétiques de l'œuvre qui fonctionnent comme autant de symptômes de sa genèse artistique. D'où la possibilité d'*épiphanies* pour les œuvres authentiques, par opposition aux *miracles*, qui assertent la sainteté des reliques non à travers leur contemplation, mais par constatation d'une série de manifestations extérieures au corps sacré lui-même[b]. L'attributionnisme moderne et contemporain excédant la simple identification d'un style pour prétendre capturer le statut d'« objet-personne[c] » de l'œuvre d'art, celle-ci se définit comme une entité stylistique incarnée dans un objet unique qui fonctionne comme relique auctoriale, trace et manifestation du geste d'un auteur au corps absent duquel renvoie l'œuvre. Aussi l'œuvre originale ne peut-elle être copiée sans perdre son aura d'authenticité, qui réside, selon un dogme développé par le *connoisseurship* moderne, dans les infimes (mais censément toujours perceptibles) différences formelles qui séparent l'original de ses imitations. Cette conception, qui met l'accent sur le style comme expression d'une sensibilité et d'une vision du monde unique à une personne donnée, et sur l'œuvre comme symptôme et trace d'un événement esthétique ponctuel et non reproductible, celui de son processus de production, culmine au XIXe siècle avec des historiens de l'art comme Morelli et ce que Carlo Ginzburg a pu identifier sous le nom de « paradigme indiciaire » : l'œuvre a « le pouvoir presque magique de rendre sa propre origine authentiquement présente et perceptible – permettant ainsi un contact réel et une forme de communication spirituelle à travers les siècles et les horizons culturels[d]. » La valeur de relique de l'œuvre d'art n'est en rien un surplus à la délectation esthétique : au cœur de l'expérience de contemplation, elle fait de l'œuvre l'intermédiaire entre le spectateur et un sujet appartenant au passé ; reconnaître, comme peut le faire le connaisseur, les traces auctoriales et le style d'un artiste, c'est ainsi rejouer le processus de production de l'œuvre, activité que visait Gaspard Winckler et que le faux l'empêchait de pouvoir pratiquer. Cette activité de reconnaissance est

[a] Francesca Sbardella, « La fabrique des reliques. Manipulations et production de sacré dans la clôture », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, consulté le 4 octobre 2017, https://cm.revues.org/1531#bodyftn30, 2013, n° 14.
[b] Voir B. Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*, p. 267-268.
[c] Nathalie Heinich, « Les objets-personnes » dans *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002, p. 102-134.
[d] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 235.

cruciale en ce qu'elle sanctifie aussi celui qui la pratique[a] : contempler ou posséder l'œuvre-relique, c'est déjà entrer dans une sphère du sacré dont le profane est exclu, c'est donc aussi occuper une position de pouvoir dans un champ social marqué par des rapports de domination dont se joue le faussaire – sans les subvertir toutefois puisque, profitant de la magie sociale qui transforme un bout de tissu en relique ou un pan de toile en chef-d'œuvre[3], il se sert justement de cette compartimentation entre sphère sacrée et sphère profane pour tirer tout le profit financier de sa falsification[4].

Ce que le culte des reliques a introduit dans la culture occidentale moderne, c'est donc une forme d'anxiété en ce qui concerne l'origine de l'objet précieux, qui peut ainsi apparaître comme le fondement d'une religion moderne de l'art fondée sur une *mystique de la trace*[b], comme en attestent les moulages en plâtre des mains des sculpteurs ou des peintres affichés dans les musées qui leur sont dédiés. Cette mystique justifie les condamnations modernes et contemporaines virulentes des faussaires, présentés comme des pervers et des criminels, des artistes manqués et de dangereux mystificateurs ; et de leurs productions, auxquelles on dénie toute valeur esthétique. Le faux est une aberration : il porte nécessairement les traces de son processus de production et ne peut donc renvoyer qu'au corps et au geste du faussaire qui l'a produit. Le concept même d'un faux parfait, indétectable, menace la viabilité de la mystique de la trace : si une œuvre cesse de ne pouvoir être authentifiée qu'en vertu de ses seules caractéristiques esthétiques, si son authenticité ne peut être déterminée à l'œil nu, alors l'histoire de l'art se réduit à la même science archéologique d'authentification que celle des reliques. L'œuvre nécessiterait d'être accompagnée du même cortège de dispositifs authentificatoires que les reliques chrétiennes pour que son authenticité et son originalité puissent être appréciées par celui qui la contemple. Le faussaire, en ce sens, est le monstre qui menace la cohérence de la religion moderne de l'art[c] et dont la capacité de nuisance doit absolument être minimisée, déconstruite : son faux, en effet, a le pouvoir de faire disparaître les traces de son processus de production pour les dissimuler derrière une apparence esthétique qui ne peut plus faire l'objet d'une analyse stylistique. Le faux se perçoit ainsi comme un vide esthétique qui menace l'original en lui-même : s'il ne se distingue pas de sa falsification, dans quoi réside sa valeur esthétique ?

Or, la représentation littéraire des faux et des faussaires dans les récits postmodernes et épimodernes diffère largement de cette condamnation pour exalter les pouvoirs de création des

[a] B. Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*, p. 20.
[b] Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011, p. 237.
[c] *Ibid.*, p. 269.

faussaires, contre l'aporie créée par la menace que représente le faux parfait. Cette vertu créatrice du faux pourrait aussi s'expliquer par la progressive remise en cause dans l'art contemporain, à partir de la fin des années 1960, du paradigme de la trace, au profit de pratiques artistiques qui distendent le lien entre l'objet artistique et son origine auctoriale (*land art*, art conceptuel, art minimal, appropriationnisme…). Si la mystique de la trace est loin d'avoir disparu, voire résiste en se déplaçant de l'œuvre elle-même à ses certificats et aux systèmes hétérogènes qui permettent d'en fixer la valeur (attestations d'artistes, expertises, etc.), elle est remise en cause par des pratiques qui, à défaut de mettre ouvertement à mort l'auteur de l'œuvre, tente d'en réduire significativement l'importance dans le plaisir de l'expérience esthétique. C'est par là-même miner le pouvoir de nuisance et de suggestion du faux : le faussaire reste dangereux en tant qu'il subvertit les systèmes de valorisation économique et culturelle de l'œuvre, mais il ne nie pas la possibilité même de produire des reliques auctoriales. D'où les choix épistémiques et éthiques des fictions contemporaines : plutôt que de faire du faux la pierre d'achoppement des discours savants et esthétiques sur l'art, elles lui confèrent le rôle inédit d'acteur dans l'élaboration d'une histoire de l'art contrefactuelle et innovante, qui permet de repenser non seulement les concepts et les catégories qui fondent nos systèmes d'évaluation esthétique, mais également les privilèges sociaux dont bénéficient les personnes qui manipulent ou contemplent ces objets[5].

2. « Randy for relics » : usages littéraires postmodernes et épimodernes des vestiges et des reliques

> *« La solidité du sur-objet lui vient de ce qu'il possède plusieurs points d'appui dans le champ symbolique. Sa fragilité découle de ce que ses composants ne tiennent ensemble qu'à la faveur d'un acte de foi sans cesse réactualisé. Que naisse le soupçon, et voilà l'objet sacré qui part en quenouille*[a]*. » Thierry Lenain*

On fait l'hypothèse d'un renversement, dans la représentation et l'usage des fausses reliques, entre les récits fictionnels postmodernes et épimodernes. Si les premiers construisent de faux « reliquaires mélancoliques » pour muer le constat de la perte du corps de l'auteur, et avec lui du sens de son geste, en un travail de deuil qui est avant tout un travail d'écriture, les seconds, eux, semblent préférer célébrer cette perte qui rend possible une productivité inédite

[a] Thierry Lenain, « Du culte des reliques au monde de l'art. Remarques sur la genèse de la critique d'authenticité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 196.

de corps-copies proliférant en lieu et place du corps perdu original, et acquérant dès lors une nouvelle authenticité, toute paradoxale qu'elle soit[6]. Le corps absent de l'artiste peut se voir alors supplanté par le corps problématique du faussaire, qui, pris, comme la petite fille de la photographie mortuaire de *De toutes pièces*, dans de « terribles questions de transformation », oscille entre réincarnation et désincarnation.

a. De la mystique de la trace au fantasme de réincarnation : le corps du faussaire comme objet biographique

Dans sa biographie du faussaire Van Meegeren, *La doppia vita di Vermeer*, Luigi Guarnieri fait des faux tableaux de son protagoniste un véritable moyen de communication avec le mystérieux « Sphinx de Delft », dont il rappelle à quel point on connaît peu la vie et à quel point la redécouverte de son œuvre fut laborieuse et tardive. Le faux fonctionne ainsi comme un médium à travers lequel une réincarnation de l'artiste perdu est rendue possible, jusqu'à produire une identification presque complète entre le faussaire protagoniste, désigné par ses initiales « VM » dans le texte, et son modèle, VerMeer. Ainsi, le peintre du XVIIe siècle, le personnage Bergotte (fruit de l'invention de Proust qui contribua à faire redécouvrir Vermeer), qui expire en contemplant la *Vue de Delft*[a], et Van Meegeren ont en commun la même mort par apoplexie, fin brutale qui semble les lier indissolublement et sert de conclusion à la biographie tout entière :

> Ainsi Han van Meegeren, alias VM, disparut-il de la scène du monde en suivant le même scénario que le personnage littéraire de Bergotte, qui avait rendu l'âme devant le minuscule pan de mur jaune de la *Vue de Delft* dans une page écrite par Marcel Proust, à Paris, une lointaine soirée de mai 1921. Mais, surtout, il mourut comme était mort – deux cent soixante-douze ans avant lui, dans une demeure gelée de Delft – le mystérieux peintre qui sur cette terre, même si ce fut seulement pour un court laps de temps, avait pris le nom de Joannis Reynierszoon Vermeer[b].

Le détournement du dispositif de l'œuvre-relique fonctionne ainsi comme point de départ de la réflexion sur l'écriture biographique : ce n'est plus à travers la contemplation d'une toile authentique que Van Meegeren entre en contact avec Vermeer et ses thuriféraires, mais à

---

[a] Une référence qu'on retrouve dans le chapitre d'ouverture d'un autre récit inspiré de l'affaire Van Meegeren, Philippe Madral, *Johann Gelder, faussaire de génie*, *op. cit*., p. 13-19.

[b] "*Così Han van Meegeren, alias VM, scomparve della scena del mondo seguendo lo stesso copione del personaggio letterario di Bergotte, passato a miglior vita davanta al minuscolo lembo di muro giallo della Veduta di Delft in una pagina scritta da Marcel Proust, a Parigi, una lontana sera di maggio del 1921. Ma, soprattutto, morì come era morto – duocentosettentadue anni prima di lui, in una gelida dimora di Delft – il misterioso pittore che su questa terra, anche se solo per breve tempo, aveva preso il nome di Joannis Reynierszoon Vermeer*." Luigi Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*, Milano, Mondadori, 2012, p. 210.

travers un faux, une re-production sans original d'un tableau qui se veut un nouveau Vermeer mais renvoie à un Vermeer inconnu. Le faussaire ne recherche plus ici un lien de contiguïté et de contact *via* la relique, mais la réinvention d'un Vermeer qui lui permet d'en être une réincarnation. De fait, comme le rappelle Guarnieri, devant le choc que représenta la révélation que le *Christ à Emmaüs* était un faux, les contemporains de VM se mirent à se demander s'il n'était pas « l'auteur de *tous* les Vermeer conservés au monde, si ce n'était pas lui, dans un certain sens, le mystérieux Jan Vermeer de Delft[a] » : « un pays tout entier le croyait vraiment la réincarnation de Vermeer[b] ». On assiste donc bien à la recréation, avec VM, d'un artiste dont les faux tableaux deviennent le faux reliquaire du corps perdu d'un authentique et mystérieux artiste, thèse prise au sérieux par le biographe, qui explique « l'extrême ressemblance, presque surnaturelle » entre la signature personnelle de « VM » et celle de Vermeer, selon trois hypothèses : « appropriation médiumnique, identification, métamorphose[c] ».

La signature en effet relie le nom et la main à travers la reproduction d'un tracé et d'un geste, et semble donc le plus à même de fonctionner de manière similaire à un dispositif reliquaire, qui conjuguerait étiquette et trace d'un contact, et autoriserait ainsi le rapprochement, même sur un mode fantastique, de deux corps. « Vermeer, IVMeer, van Meegeren, VM. La transfiguration, en fin de compte, s'était accomplie[d]. » Pourtant, comme le montre bien le jeu sur la paronymie, elle est surtout le fait de l'auteur lui-même qui réinvente Van Meegeren en VM pour mieux le transformer en Vermeer. Dans cette description du processus de création du faux selon un lexique qui relève largement du religieux (réincarnation, transfiguration), plus que la toile, c'est le corps de l'artiste et le corps du faussaire qui sont mis en jeu pour discuter le phénomène de la falsification comme résurrection de l'auteur perdu – comme si le faux, *in fine*, pouvait être doté d'une forme d'authenticité inaccessible à l'original même.

Ceci parce que, contrairement à Bergotte ou à Proust lui-même, Van Meegeren n'entre pas en contact avec Vermeer à travers une toile indubitablement originale, mais entend recréer un Vermeer inexistant à partir de spéculations scientifiques. Son faux se fonde en effet sur un tableau, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, qui diffère assez largement du reste de la production connue du peintre, et dont l'attribution était déjà très discutée de son temps : le tableau de VM devait attester de l'authenticité du précédent, le faux authentifiant l'attribution

[a] "*se VM non fosse per caso l'autore di* tutti *i Vermeer esistenti al mondo – se non fosse lui, in un certo senso, il misterioso Jan Vermeer di Delft*." *Ibid.*, p. 178.
[b] "*un intero paese che lo credeva veramente la reincarnazione di Vermeer*". *Ibid.*
[c] "*l'estrema e quasi sovrannaturale somiglianza*"; "*appropriazione medianica, identificazione, metamorfosi*". *Ibid.*, p. 119.
[d] "*Vermeer, IVMeer, van Meegeren, VM. La trasfigurazione, alla fine, si era compiuta.*" *Ibid.*, p. 186.

potentiellement erronée… Dans la re-création proposée par Van Meegeren, il n'y a donc pas d'original à proprement parler, mais une fabrication à partir d'un doute et d'une lacune historique. Il se joue ainsi dans la biographie de Guarnieri, sur un mode sérieux, ce que les fictions du faux vont mettre en œuvre de manière parodique ou ironique : le basculement d'un paradigme de la trace, qui fait du tableau une relique sacrée et magique mettant en correspondance des corps – corps de l'artiste ou du producteur de l'objet authentique, corps du spectateur – à un système où, étant entendu que le faux ne permet plus aucune communication entre producteur et spectateur, il se conçoit comme une re-production sans original d'une œuvre à recréer, re-production qui produit à son tour des corps fictifs, pourtant non dénués de pouvoirs heuristiques, à défaut d'être authentiques. Ce phénomène s'explique en raison du pouvoir performatif de l'attribution, que L. Guarnieri décrit avec ironie : « Ainsi, si un musée important expose un nouveau Vermeer, cette peinture – même si elle n'en est, de fait, pas un – *devient* automatiquement, et à part entière, un authentique Vermeer[a]. » Si un faux peut être transformé en œuvre authentique par la voix des experts, on peut imaginer qu'il partage avec l'original qu'il contrefait sinon une essence commune, au moins des effets pragmatiques semblables, qui permettent de le métamorphoser lui aussi en relique efficace. La trace proposée à la contemplation est une illusion, mais elle n'empêche pas tout contact avec l'œuvre d'un artiste dont la compréhension fait l'objet d'une reconstruction permanente.

b. Détournements et parodies postmodernes du dispositif reliquaire

Si les fictions de faux reprennent dans l'ensemble ce détournement du paradigme de l'œuvre-relique pour exalter la productivité des faux et des copies, il y a cependant une nette différence d'approche entre les fictions postmodernes et épimodernes : les premières tendent à être de spectraux récits de deuil, quand les secondes insistent sur les ressources heuristiques des filiations illégitimes. Dans la fiction postmoderne, la parodie du dispositif de la relique sert ainsi de support à une réflexion ludique mais éminemment mélancolique sur la perte d'un corps rendu inaccessible par la falsification et qu'il devient vain de chercher à exhumer. La phase postmoderne de la représentation du faux se caractériserait ainsi par le constat d'une perte irrémédiable, vide autour duquel la littérature construit le récit narratif comme un écrin.

[a] "*Così, se un museo importante espone un nuovo Vermeer, quel dipinto – anche se non lo è affatto – diventa automaticamente, e a tutti gli effetti, un autentico Vermeer*." *Ibid.*, p. 116.

- *Des « reliquaires mélancoliques » : parodie grinçante et complexe travail de deuil*

C'est, en tout cas, ce que semble suggérer la lecture du *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes, si on accepte d'en faire, avec Catherine Bernard, un « reliquaire mélancolique[a]. » Dans le récit, les objets du passé contemplés par le narrateur paraissent étrangers, exotiques, et renvoient à des corps devenus inaccessibles, incongrus, comme si ces corps avaient au fond peu en commun avec les nôtres. Ainsi Braithwaite, visitant l'Hôtel-Dieu de Rouen, transformé en musée dédié en partie à Flaubert et en partie à la médecine, commente-t-il : « Les autres pièces contenaient des instruments médicaux des XVIIIe et XIXe siècles : de lourdes reliques en métal se terminant en pointes aiguës, des poires à lavement d'un calibre dont moi-même j'ai été surpris. La médecine d'alors devait être une affaire si excitante, désespérée et violente ; de nos jours ce n'est plus que pilules et bureaucratie. Ou est-ce seulement que le passé semble contenir plus de couleur locale que le présent[b] ? ». Les « reliques » médicales ne parviennent plus à mettre en présence du narrateur que des corps appartenant à un univers romanesque, menacé par le cliché de la « couleur locale », coupé du présent.

Dans le récit, la simple vénération est devenue impossible, toujours mêlée à une forme de jeu qui masque à peine le caractère dérisoire de la relique, comme en atteste la visite du narrateur à Croisset : « Les objets exposés étaient si mal disposés que j'ai souvent dû me mettre à genoux pour jeter un coup d'œil aux vitrines : la position du dévot, mais celle aussi du chasseur de trésor au marché aux puces[c] ». Les reliques pourtant sont encore considérées comme émouvantes, mais irrémédiablement douteuses : la boucle de cheveux, fragment du corps de l'auteur offert à la contemplation, est « plus blonde, naturellement, que sur les photographies[d] » – sans qu'on puisse déterminer si l'incohérence est due à l'action du temps sur la mèche ou aux altérations chromatiques de la photographie. Quoiqu'il en soit, vestiges ou représentations, les témoignages de la vie de Flaubert semblent inadéquats à donner une image fidèle de l'auteur. Raviver sa présence demande alors d'en passer par une série d'impostures, de réincarnations frauduleuses, ou de contemplations de faux.

---

[a] Catherine Bernard, « Flaubert's Parrot : le reliquaire mélancolique », *Études anglaises*, consulté le 3 mars 2022, http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2001-4-page-453.htm?try_download=1, 2001, vol. 54, n° 4, p. 453-464.

[b] "*The other rooms contained medical instruments of the eighteenth and nineteenth centuries: heavy metal relics coming to sharp points, and enema pumps of a calibre which surprised even me. Medicine then must have been such an exciting, desperate, violent business; nowadays it is all pills and bureaucracy. Or is it just that the past seems to contain more local colour than the present?*" Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit*., 2002, p. 6.

[c] "*The items on display were so poorly arranged that I frequently had to get down on my knees to squint into the cabinets: the posture of the devout, but also of the junk-shop treasure-hunter*." *Ibid.*, p. 13.

[d] "*blonder, naturally, than in the photographs*." *Ibid.*, p. 14.

Aussi l'énumération des reliques n'est-elle pas dénuée de sarcasme. Deux objets arrêtent l'attention du narrateur : il s'agit d'une timbale dans laquelle Flaubert aurait bu sa dernière gorgée d'eau, et d'un mouchoir avec lequel il se serait essuyé le front, dans ce qui aurait été, suggère le narrateur, le dernier geste de sa vie. La chasse aux trésors reliquaires fait ainsi de l'auteur un nouveau Christ paré de son calice et de son voile de Véronique. « Ces accessoires si ordinaires, qui semblaient interdire les sanglots longs du mélodrame, me donnèrent l'impression d'avoir assisté à la mort d'un ami[a]. » L'humilité des objets devrait garantir, à en croire le narrateur, la sincérité de l'émotion et l'authenticité de l'effet de présence généré par ces reliques ; mais le substantif « *props* » insiste sur la théâtralité de la scène et le caractère convenu (mélodramatique, justement), de la réponse qu'elle suscite. La reconstruction des derniers instants de l'écrivain que fantasme le narrateur tient ainsi davantage de la collection de *topoi* que de la révélation d'une vérité cachée sur l'intimité de l'auteur disparu.

Et lorsque la relique semble pleinement fonctionner et conserver son pouvoir d'évocation, elle ne peut que faire l'objet d'un traitement ironique. Reprenons l'épiphanie du perroquet. *A priori*, il s'agit d'une relique parfaite : l'oiseau est présenté dans l'écrin d'un cadre muséal, dans une « alcôve[b] » qui fonctionne comme reliquaire, accompagné d'une inscription qui l'identifie et l'authentifie et d'un certificat sous la forme de la reproduction d'une lettre de Flaubert. Ses pouvoirs semblent ceux de la relique : objet ayant été en contact avec l'auteur, il devient à son tour un puissant instrument de contact avec lui, bien mieux que tous les documents historiques ou matériels laissés à notre disposition. Nimbé d'une aura mystérieuse, il semble créer chez le narrateur un sentiment de fascination presque religieuse. Pourtant, la contemplation de la relique donne lieu à une interprétation ironique de la valeur symbolique de l'animal dans le conte : « On pourrait dire que le perroquet, représentation de la vocalisation habile, mais sans le cerveau qui va avec, était le Verbe Pur. Un universitaire français pourrait affirmer qu'il s'agit d'*un symbole du Logos*. L'Anglais que je suis se dépêche d'en revenir au corporel : à la créature svelte et guillerette que j'avais vue à l'Hôtel-Dieu[c]. » Mais ce rêve d'en « revenir au corporel » restera sans succès : le corps empaillé de l'oiseau s'avèrera interchangeable avec celui de tous les spécimens conservés au Musée d'histoire naturelle de Rouen, si bien que ce « Perroquet de Flaubert » n'a en fait rien de flaubertien.

---

[a] "*Such ordinary props, which seemed to forbid wailing and melodrama, made me feel I had been present at the death of a friend*." *Ibid.*
[b] "*alcove*". *Ibid.*, p. 7.
[c] "*You could say that the parrot, representing clever vocalisation without much brain power, was Pure Word. If you were a French academic, you might say that he was un* symbole du Logos*. Being English, I hasten back to the corporeal: to that svelte, perky creature I had seen at the Hôtel-Dieu.*" *Ibid.*, p. 10.

De fait, toute la fragile construction du narrateur s'effondre devant la répétition grotesque du premier geste de contemplation et de vénération devant le perroquet :

> Comment comparer deux perroquets, l'un déjà idéalisé par la mémoire et la métaphore, l'autre un intrus brailleur ? […] Je me demandais si quelqu'un connaissait la réponse. Je me demandais si cette réponse avait une quelconque importance pour quelqu'un d'autre que moi, qui avait imprudemment chargé le premier perroquet de signification. La voix de l'auteur – qu'est-ce qui peut bien faire penser qu'on peut la situer si facilement[a] ?

Le corps de l'auteur, dénoté par des objets invraisemblables, artificiels, ou altérés, est donc toujours perdu, absent ; sa voix, insituable dans son œuvre, selon la célèbre exigence flaubertienne, n'est plus accessible au narrateur que par le truchement d'un animal qui non seulement est un ridicule « symbole du logos », du discours sans le sens, mais en plus n'est qu'une fausse relique. La lecture de l'œuvre sur le mode de la chasse aux trésors biographiques, la quête de l'homme du passé sont des impasses et des erreurs herméneutiques, un refus d'un nécessaire travail du deuil : elles ne débouchent donc que sur le *desengaño* du faux. Cette amère découverte mène le narrateur à une réflexion sur la mort et le renoncement au rêve, sur la consolation de l'inaccomplissement préférée au constat de l'impossible assouvissement des désirs.

La révélation mélancolique de l'imposture se renouvelle à la fin du récit[7], lorsque le narrateur apprend que les deux musées ont simplement prélevé deux perroquets parmi la cinquantaine que contenait le Musée de Rouen : impossible de savoir, donc, quelle est la bonne relique ; le dernier lien avec le corps perdu de l'auteur a disparu, et toute impression de contact avec lui est renvoyée à la pure imagination d'un narrateur enfermé dans une forme de solipsisme, parce que qu'il se raconte de faux récits qui sont autant d'impostures, à l'image de la maison qu'il s'imagine être celle du spécialiste qu'il va interroger sur les perroquets : « Ma maison échafaudée à la volée était une imposture, un rêve, une fiction[b]. » Le narrateur est laissé dans un état de deuil impossible (« C'était une réponse et ce n'était pas une réponse ; c'était une fin et ce n'était pas une fin[c] ») et le récit s'achève sur la contemplation des trois perroquets conservés, en plus de ceux des deux musées Flaubert, sur la cinquantaine que comptait le Musée

[a] "*How do you compare two parrots, one already idealised by memory and metaphor, the other a squawking intruder? […] I wondered if somebody knew the answer. I wondered if it mattered to anyone except me, who had rashly invested significance in the first parrot. The writer's voice – what makes you think it can be located that easily?*" *Ibid.*, p. 14.
[b] "*My briefly-constructed house was an impostor, a dream, a fiction*." *Ibid*.
[c] "*It was an answer and not an answer; it was an ending, and not an ending*." *Ibid.*, p. 227.

de Rouen, au Muséum d'Histoire naturelle, transformé en une « salle ambivalente, mi-morgue mi-purgatoire[a] ».

Ce qu'autorise le faux, c'est la prise de conscience de l'inefficacité de la relique : contempler une mèche blonde ou un perroquet douteux prend, au fond, la même signification, celle du constat, *in fine*, que l'expérience vécue par le narrateur devant les restes sacrés de l'écrivain est une expérience principalement autoréférentielle, qui renvoie le pèlerin à sa propre solitude. La parodie du dispositif reliquaire rejoint ainsi la structure globale de ce récit qui relie la reconstruction de la vie et de l'œuvre de Flaubert aux obsessions personnelles et au deuil impossible de son narrateur. Faire confiance aux reliques, quelles qu'elles soient, vraies ou fausses, ce serait, au fond, se détourner de l'œuvre, refuser de lui rendre justice : « Qu'est-ce qui nous excite dans les reliques ? N'accordons-nous pas assez confiance aux mots ? Pensons-nous que les restes d'une vie contiennent quelque vérité ancillaire[b] ? ». Le récit séduisant du faux, la contemplation fascinée de la relique empêchent de prêter attention aux mots, de lire en prêtant foi aux pactes de lecture offerts non par l'auteur réel dont le corps démembré et mal préservé n'est qu'un leurre de plus, mais par un auteur implicite avec lequel il faudrait accepter de jouer ou de ferrailler. Dès lors, le deuil mélancolique de l'auteur peut laisser place à l'incitation implicite du faux à une lecture ludique qui déplace l'enquête aporétique des vestiges d'une vie aux mirages du texte.

- *De la mise en contact à la contamination*

Mais dénoncer la fausse vénération d'objets falsifiés réduits à leurs certificats, rappeler que la relique n'a, en fait de pouvoirs sacrés de mise en contact avec l'au-delà, que ceux qu'on veut bien lui donner, et que sa puissance heuristique se résume parfois aux significations dont on veut bien l'investir, n'est pas le seul moyen de parodier la conception reliquaire des œuvres. L'importance accordée, de manière aveugle ou naïve, à des objets-reliques à la valeur douteuse peut aussi être dénoncée à travers la mise en scène fictionnelle de fausses reliques et de ceux qui en assurent le trafic.

Secretum de Rita Monaldi et Francesco Sorti présente ainsi, à travers le personnage du *corpisantaro* Ugonio[8], une incarnation de notre rapport paradoxal aux reliques. Fouillant les ordures de Rome pour revendre des restes transformés en objets sacrés, celui-ci a une

[a] "*an ambivalent room, half-morgue and half-purgatory*." *Ibid.*, p. 228.
[b] "*What makes us randy for relics? Don't we believe the words enough? Do we think the leavings of a life contain some ancillary truth?*" *Ibid.*, p. 3.

conscience aiguë des opérations de magie sociale à l'œuvre dans la transformation du rebut en objet de culte ; conscience qui ne remet cependant pas en cause son désir de vénération.

> Les *corpisantari*, pour mieux dire, étaient de véritables êtres des ténèbres, qui vivaient en creusant le sous-sol de leurs mains […]. Ils avaient en effet pour habitude de revendre au prix fort les Reliques (ou Corps des Saints, si l'on veut, d'où leur nom) qu'ils découvraient sous terre, profitant de la bonne foi, ou plutôt de l'impardonnable naïveté des acheteurs. On faisait passer [un] bout d'amphore pour un fragment de la chope dans laquelle Notre Seigneur se désaltéra au cours du dernier repas ; [une] menue monnaie devenait l'un des trente deniers pour lesquels l'Iscariote trahit le Fils de Dieu […]. Enfin les *corpisantari* […] accompagnaient […] leurs pratiques exécrables d'une religiosité authentique[a] […].

Les *corpisantari*, communauté historiquement attestée d'excavateurs d'ossements, sont transformés dans la fiction en monstres au corps difforme, qui hantent les souterrains de Rome et ont pris les caractéristiques des rebuts qu'ils collectent : puanteur, aspect repoussant… Le pouvoir de contact de la relique s'est mué en pouvoir de contamination : les *corpisantari* paraissent faits de la même matière que les objets qu'ils pillent, réduits, à force de toucher des reliques, à l'état de reliques vivantes. Le visage d'Ugonio est ainsi une « misérable mosaïque de peaux décousues[b] », comme s'il prenait les traits de la créature de Frankenstein à laquelle, comme nous l'avons vu, sont régulièrement comparés les faux.

Leur corps monstrueux est peut-être le signe de l'aberration que constitue l'activité des *corpisantari*, cette exhumation frénétique de fragments de dépouilles non identifiées, à des fins de transformation qui prend des aspects de magie noire, puisque le corps du chercheur se transforme lui-même en déchet. Les *corpisantari* vivent dans les ruines de l'Antiquité romaine : chercheurs de reliques, ils ont fait leur demeure dans les vestiges d'un temps révolu. La parodie du désir des reliques est vive : charriant des rebuts qui n'offrent aucune connaissance du passé romain conservé sous terre, les *corpisantari* ne donnent rien à voir, toucher, ou découvrir des temps passés qu'ils vénèrent, se contentant de duper grossièrement ceux qui veulent s'illusionner. Fascinés par un passé avec lequel ils n'ont aucun rapport authentique, ils sont eux-mêmes transformés en choses du passé. Refuser de faire le deuil du temps perdu, chercher à exhumer des vestiges insignifiants et à mentir sur leur caractère décevant, c'est ainsi, au-delà même du danger du solipsisme, se condamner à un devenir-relique.

---

[a] "*I corpisantari, per meglio dire, erano dei veri e propri esseri delle tenebre, che vivevano scavando il sottosuolo con le mani […]. Essi infatti erano soliti rivendere a caro prezzo le Reliquie (o Corpi Santi che dir si voglia, e da qui il loro nome) che rinvenivano nel sottosuolo, sfruttando la bona fede, o meglio l'imperdonabile ingenuità dei compratori. [Un] pezzetto d'anfora veniva spacciato come frammento del boccale da cui si dissetò Nostro Signore durante l'ultima cena; [una] monetina diventava uno dei trenta denari per cui l'Iscariota tradì il Figlio di Dio […]. I corpisantari infine accompagnavano […] le loro pratiche esecrabili a una religiosità genuina […].*" Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Secretum*, *op. cit.*, p. 466.
[b] "*miserabile mosaico di cute sfatta*". *Ibid.*, p. 465.

Les *corpisantari* opèrent avec les *cerretani*, faux mendiants de Rome. Mais alors que les corps des premiers sont authentiquement difformes, ceux des seconds ne le sont que par trucage, trucages qui pourtant finissent par leur constituer une seconde peau : « ces lacérations apparentes […] étaient les outils du métier : non pas une souffrance, mais bien un art, dont les *cerretani* conservaient les signes même quand ils ne s'adonnaient pas à leurs opérations d'escroquerie[a]. » Trafiquer des faux conduit à une production de corps nouveaux, de faux corps-reliques : les traces de souffrances qui les marquent renvoient à des récits à reconstituer, selon le schéma du paradigme indiciaire, mais elles sont portées sur des corps qui font des faux signes une nouvelle marque d'identité : il ne s'agit plus tant de maquillage que de corps construits pour répondre à un objectif pragmatique de mendicité.

La falsification est ironiquement créatrice, puisque les corps qu'elle permet de produire sont, par effet de contamination, semblables aux corps exhumés, sans valeur, objet de la sacralisation pervertie des *corpisantari*. S'il parvient à tromper, le faux est dépourvu de tout vrai pouvoir agissant : le véritable enjeu du récit est la falsification du testament du roi Charles II que le narrateur découvre grâce à l'aide de l'espion Melani, qui a fait forger une fausse signature permettant une succession favorable à la France. L'œuvre se conclut sur des considérations amères sur l'insuccès du faux, qui, quoique non détecté, n'a pas empêché la guerre de Succession d'Espagne qui a mis l'Europe à feu et à sang. Peu importe, au fond, que le faux fonctionne ou non : ses effets se limitent à faire de celui qui en fait commerce une émanation du passé, ou à s'inscrire sans n'y pouvoir rien changer dans une chaîne d'événements historiques qui dépassent le pouvoir d'action des faussaires, si brillants soient-ils. En ce sens, le roman de Monaldi et Sorti emprunte encore à la mélancolie endeuillée et désillusionnée des récits de faux postmodernes. Cependant, comme le montre déjà l'opposition entre corps des *corpisantari* et corps des *cerretani*, il y a une place, dans leur récit, pour une réflexion sur la productivité heuristique du faux, et sur les jeux fictionnels, sérieux ou ludiques, qu'elle autorise.

c. Faux épimodernes : production de corps fictifs et réécritures polémiques ou ludiques de l'histoire

Il est en effet des cas où la fausse relique, produisant des corps fictifs, peut proposer une vision alternative, contrefactuelle, de l'histoire, pour déjouer des systèmes de domination, ou

[a] "*quelle apparenti lacerazioni […] erano gli arnesi del mestiere: non una sofferenza, bensì un'arte, di cui i cerretani conservavano i segni anche quando non erano dediti alle loro truffaldine opere.*" *Ibid.*, p. 719.

témoigner en l'absence de témoins, dans le silence des archives. L'usage du faux peut alors prendre un tour sérieux et polémique, ou, au contraire, proposer des fictions ludiques à même d'interroger les « grands récits » ou les nouveaux mythes par lesquels les sociétés contemporaines construisent leur image, affirment leur identité ou symbolisent les dissensus politiques qui les animent.

- *Le faux, instrument de production de corps fictifs dans la construction d'un récit historique polémique*

La falsification du testament de Charles II n'est pas présentée par R. Monaldi et F. Sorti comme une pirouette narrative destinée à conclure un roman grand public, mais bien comme une découverte historique majeure jusque-là ignorée. Ils affirment avoir fait examiner sa signature par deux graphologues qui la jugent fausse, parce qu'un roi malade, constamment alité, n'aurait pu signer de façon aussi déliée que dans le testament officiel. Les auteurs n'hésitent pas à faire participer le lecteur à leur recherche de la preuve : les appendices incluent des copies de signatures présentées comme authentiques et de la signature du testament, pour que le lecteur effectue lui-même une comparaison dont on lui présente le résultat comme évident. Le commentaire de l'autographe reconstruit un corps imaginaire, sous des prétextes scientifiques, à partir d'un tracé :

> [C]ette signature ferme, assurée, nerveuse, ne peut être celle d'un malade chronique comme Charles II […]. Les autres signatures sont mal assurées […]. Plus s'approche l'heure de la mort, plus elles se font tremblantes. De manière incroyable, la dernière précisément, celle du testament, quand Charles était à deux doigts de la fin, a été apposée avec la grâce et l'insouciance d'un jeune garçon[a].

Les signatures précédentes sont censées être le témoignage graphique d'une lente dégénérescence et donner à voir l'état de la main du roi dans tous ses détails : sa fatigue, ses tremblements. Tout indice contradictoire avec le récit reconstruit est rejeté comme faux, parce qu'il viendrait mettre en doute l'aura magique de la relique. Les deux auteurs ont déposé les résultats des analyses graphologiques chez un notaire dont ils donnent l'adresse, invitant à les consulter : « On pourra ainsi *toucher du doigt* […] cette énième, flagrante tromperie[b] ». La signature fonctionne comme relique à part entière, mais justement parce qu'elle est fausse : ce qu'elle donne à voir et à toucher, ce n'est plus le corps perdu d'un roi mourant, mais l'évidence

[a] "*[Q]uella firma salda, sicura, scattante, non può essere quella di un malato cronico come Carlo II […]. Le altre firme sono malcerte […]. Più si avvicinava l'ora della morte, più si facevano tremanti. Incredibilmente, proprio l'ultima, quella del testamento, quando Carlo era a un passo della fine, è stata apposta con la grazia e la spensieratezza d'un ragazzino*." *Ibid.*, p. 800.
[b] "*Si può così toccare con mano […] quest'ennesimo, flagrante inganno*". *Ibid.*, p. 803. Nous soulignons.

d'un écart entre la trace que ce corps aurait dû laisser et la marque dont nous disposons, qui ne peut renvoyer, pour les romanciers, qu'à un corps sain, encore inconnu, dont ils ne supposent l'existence que par l'interrogation d'une trace sur un document historique[9].

La conclusion en faveur de la falsification est le point de départ d'une reconstruction contrefactuelle de l'histoire : « S'il est vrai que le testament de Charles II a été falsifié, il faut s'interroger : que se serait-il passé si la fraude n'avait pas eu lieu[a] ? » Les auteurs partent de l'hypothèse que la falsification est avérée, en tirent les conclusions (« peut-être même les événements révolutionnaires de 1789 auraient-ils pris une autre tournure[b] »), et, selon le principe du paradigme indiciaire, à partir d'une trace, établissent un récit possible, non plus de ce qui s'est déroulé, mais de ce qui aurait pu avoir lieu, uchronie qui n'est pas une fiction historique mais se veut l'exposition logique des déductions tirées de l'examen d'un document juridique. La signature devient ainsi le signe vers une bifurcation possible de l'Histoire et vers le corps absent du roi malade dont le geste scriptural n'est pas conservé dans les archives.

La reconstruction pseudo-scientifique d'un corps royal en corps perdu vise ainsi à réécrire une large partie de l'histoire de l'Europe. Scandaleux et pervers, le faux conserve une valeur heuristique : celle de révéler les vrais corps agissant derrière les représentations historiques convenues, au profit d'une interrogation sur les mécanismes de pouvoir à travers lesquels se jouent rien de moins que les destins des couronnes et des peuples.

- *Construire l'avenir : une efficace heureuse de la production de corps fictifs ?*

Mais produire des corps fictifs à travers le jeu de la falsification ne permet pas seulement de dénoncer des impostures historiques : en dernier recours, l'invention d'une fausse relique vise moins, dans *Les Producteurs* d'Antoine Bello en tout cas, à réécrire le passé qu'à façonner l'avenir. Ce basculement de la réécriture de l'Histoire par le faux à la construction d'un avenir à écrire de toutes pièces est d'ailleurs thématisé explicitement dans le roman :

> - Le CFR déploie des moyens considérables pour infléchir l'Histoire ou concevoir des récits édifiants. […] Pourquoi, me suis-je alors demandé, ne pas partir d'une feuille blanche en créant de toutes pièces une civilisation que nous serions libres de façonner à notre guise ?
> - Une civilisation imaginaire ? demandai-je en pensant à l'Atlantide ou à la vallée de Shangri-La.
> - Non, justement. Les civilisations imaginaires présentent un inconvénient fondamental : chacun est libre de les tirer dans sa direction sans craindre d'être

[a] "*Se è vero che il testamento di Carlo II venne falsificato, viene da chiedersi: cosa sarebbe successo se la frode non avesse avuto luogo?*" *Ibid*., p. 799.
[b] "*magari perfino gli eventi rivoluzionari del 1789 avrebbero assunto un altro carattere*". *Ibid.*

> contredit. […] La civilisation *perdue*, elle, est plus facilement contrôlable. Naturellement, elle prête aussi à spéculation, mais à l'intérieur de certaines limites historiques ou géographiques…
> - Attends, l'arrêtai-je. Tu parles de créer une civilisation de fond en comble ?
> - Non, ce ne serait pas réaliste. D'où viendrait-elle et comment expliquer son extinction ? Je me suis bornée à une tribu maya atypique établie sur les pentes d'un volcan près de l'actuelle Veracruz et qui aurait connu son âge d'or au IXe siècle avant d'être anéantie par une éruption[a].

Plutôt que de construire de toutes pièces une civilisation imaginaire, mythique, qui ne laisse donc aucune trace et n'existe que dans et par la fiction, Lena entend créer une civilisation perdue, c'est-à-dire justement une civilisation dont les habitants ont laissé des traces, une civilisation dont on peut reconstituer les corps perdus à travers les objets-reliques qui nous sont parvenus : bijoux, armes, codex. L'entreprise est présentée comme délirante, ne serait-ce que dans sa vocation à falsifier des manuscrits qui seront nécessairement soumis, au moment de leur découverte, à une multitude de tests scientifiques ; si elle a une chance de réussir, c'est en raison du fait que la falsification des reliques doit nécessairement s'accompagner de l'élaboration d'une fiction convaincante :

> - Que veux-tu de moi ? demandai-je aussi calmement que j'en étais capable.
> - Que tu épaules Lena sur le scénario.
> - Qui a besoin d'un scénario quand il peut faire pousser des reliques mayas sur les pentes des volcans ? […]
> - On a toujours besoin d'un bon scénario, dit Yakoub avec bonhomie[b].

Il ne s'agit plus d'exploiter la valeur testimoniale des reliques dans un sens purement rétrospectif, mais de faire d'elles le point de départ d'une reconstruction fictionnelle édifiante, capable d'inciter les hommes à vivre en paix et en harmonie, en vue d'un éloge de la concorde universelle que le narrateur compare en termes d'importance historique à l'élection d'Obama ou à l'indépendance du Timor oriental, auxquelles il avait pris part, dans les tomes précédents, de façon active, là encore en recourant à la falsification. Ce que vise celle-ci, c'est la mise en place d'une utopie libérale, la redécouverte de la civilisation perdue des Chupacs devant servir d'exemple à une humanité clivée : « Chez les Chupacs, parvenir à un accord constituait un motif de fierté, surtout si le terrain d'entente avait été difficile à trouver. […] La concorde constituait un niveau supérieur, fondé sur la conciliation des égoïsmes[c]. » L'ampleur de cette mission humaniste réclame de faire passer la poésie de la création d'un monde après des considérations d'efficacité publicitaire : « Nous vérifiâmes que le nom "Chupac" […] se

[a] Antoine Bello, *Les Producteurs*, *op. cit.*, p. 221. Nous soulignons.
[b] *Ibid.*, p. 223.
[c] *Ibid.*, p. 240.

prononçait facilement dans toutes les langues, comme le confirmèrent des tests conduits par une agence de marketing[a]. » On ne reconstruit plus les corps pour tenter de les faire correspondre à un original absent, avec lequel on cherche à entrer en contact en le reproduisant ; ils sont entièrement façonnés en fonction d'horizons d'attente à la fois précis et à prétention universelle. L'exhumation des vestiges artificiels vise à créer des corps inédits, un *hapax* dans l'histoire de l'humanité, qui n'obéit à aucun modèle du passé, aucun corps préexistant. On assiste à un renversement du paradigme indiciaire, le faux n'étant plus une innovation heuristique capable de donner à voir un passé perdu, mais un instrument prescriptif programmé pour modifier des comportements humains. La réécriture de l'histoire n'est que le prélude à une métamorphose du présent.

Celle-ci est possible parce que le falsificateur professionnel qu'est le narrateur en vient à considérer la réalité comme une collection de récits contradictoires et concurrents où la vérité ne saurait constituer un point de référence fixe. Ainsi, face à l'ex-agent du CFR Vargas, atteint semble-t-il du même « syndrome démiurgique[b] » qui frappe Sliv, et qui entreprend de lancer une fausse épidémie de grippe pour vendre massivement des vaccins (il crée de toutes pièces la fameuse psychose née du virus H1N1), le narrateur entend réagir avec « philosophie » : « Quand j'étais d'humeur philosophe, je pensais que, pour chaque Vargas concoctant une catastrophe sanitaire, un autre scénariste essayait de nous faire croire que nous étions à l'abri des pandémies. L'équilibre entre leurs histoires contradictoires s'appelait la réalité[c]. » Alors, les fausses reliques et les faux vestiges peuvent bien fonctionner comme des originaux à part entière, provoquant les mêmes effets, s'insérant dans les mêmes jeux de pouvoir et permettant les mêmes manipulations. Les faux codex produits par le CFR apparaissent comme de nouveaux accès à une civilisation perdue, pouvant permettre au Mexique de retrouver son passé et sa culture : la production de faux corps s'inscrit dans un processus de reconquête postcoloniale d'une identité perdue (il est précisé dans le roman que l'immense majorité des codex ont été brûlés par les Espagnols).

Pris au premier degré, les vestiges artificiels deviennent magiquement la trace de corps réels, copies sans originaux qui préfigurent des originaux à venir :

> - […] Nous ne façonnons pas vraiment la réalité, nous ne faisons que mettre en mouvement des forces qui nous dépassent. Je suis certain que les Chupacs trouveront leur place dans l'Histoire aux côtés des autres grandes civilisations […].
> - […] Tu sais, il m'arrive de penser qu'ils ont vraiment existé, qu'on découvrira un jour des terrains de jeu de balle sur les flancs du San Martin.

[a] *Ibid.*, p. 248.
[b] *Ibid.*, p. 356.
[c] *Ibid.*

> […] Le CFR avait toujours imité la réalité ; et si celle-ci en retour plagiait nos meilleures idées[a] ?

Le détournement de l'aphorisme d'Oscar Wilde n'est pas anodin : si la réalité plagie la fiction, c'est sans doute parce que le caractère narratif du faux, comme de la fiction, permet d'élaborer aisément non pas une réalité alternative, mais bien la réalité, en tant que celle-ci est en perpétuelle construction. Il n'est donc pas étonnant que, dans les dernières pages du roman, les fausses reliques en viennent à être le point de départ d'œuvres authentiques, inspirées par une autre rappelant elle-même un dispositif reliquaire : « L'Anglais Damien Hirst réalisa une sculpture de Chupacan couverte d'éclats de jade et d'obsidienne, sur le modèle de son célébrissime crâne en diamants[b]. » Et dans un fascinant jeu de renversement, c'est désormais l'œuvre d'art authentique qui se découvre inférieure aux images truquées de l'exhumation marine des reliques produites par le CFR : « James Cameron avait acquis auprès du gouvernement mexicain les droits sur les images tournées par le *Snooper*. Il avait proposé le rôle de Nick à Leonardo di Caprio, qui l'avait décliné, se jugeant incapable d'éclipser l'original[c]. »

C'est également la seule salvation possible qu'envisage le mélancolique Guevara de *La Réfutation majeure* : l'Occident vieilli gagnerait à être *découvert*, à son tour, par des explorateurs qui le réinventent ; à défaut, il faut qu'il soit *perdu* pour pouvoir être *inventé*[d] : « nous aimerions ne savoir de nous que ce que l'on sait des civilisations disparues, n'avoir pour preuve de notre existence qu'une fibule, un vase incomplet, des fragments de contes, une cantate sublime ; une seule, et des vestiges de rites funéraires[e]. » Matrices de récits lacunaires, hypothétiques, et sans doute nécessairement au moins en partie inexacts, les vestiges et les reliques autorisent une forme de dépossession de soi comme capacité de réinvention, de réenchantement d'un monde où diminue sans cesse la poésie du blanc des cartes. Parce qu'elle suscite le récit, la relique, surtout fausse (fabriquée *ad hoc*, pour les besoins d'une manipulation ou d'une disparition comme remède à un narcissisme devenu triste et sclérosant) devient un

---

[a] *Ibid.*, p. 380-381.
[b] *Ibid.*, p. 490-491. Ironiquement, il s'agit là d'un cas où la réalité semble bel et bien plagier la fiction : dans son exposition à la Punta della Dogana à Venise, organisée après la parution du roman, Damien Hirst a prétendu exposer des artefacts retrouvés dans un naufrage fictif, dont il met en scène la récupération et l'état de délabrement après leur séjour sous l'eau, exactement comme les reliques mayas du roman… (*https://www.palazzograssi.it/fr/expositions/passees/damien-hirst-a-palazzo-grassi-et-punta-della-dogana-en-2017-2/*, consulté le 11/03/2018). On notera également la ressemblance entre le scénario de Vargas et certains récits complotistes produits durant l'épidémie de Covid-19.
[c] *Ibid.*, p. 496.
[d] « Le mieux qui pourrait advenir à notre continent serait d'être inventé […]. » Pierre Senges, *La Réfutation majeure, op. cit.*, p. 185.
[e] *Ibid.*, p. 184.

outil heuristique dont la valeur épistémique tient à la qualité de la fiction qu'elle engendre. Plus le récit est riche et surprenant, plus le faux permet de dévier d'une réalité trop normée, plus la fiction peut se faire, non plus miroir aux alouettes, mais miroir hétérotopique.

L'évolution des représentations littéraires des fausses reliques est donc assez nette : de la peinture d'un objet-relique aliénant, on passe, à l'ère postmoderne, à des représentations ironiques où le constat de la perte de corps avec lesquels le faux empêche de renouer tout contact débouche soit sur un travail de deuil impossible à mener et qui se solde par l'acceptation mélancolique de la solitude du contemplateur face au faux, soit sur une complicité ludique avec le lecteur dans la mise en avant d'une nécessaire distanciation d'avec les reliques : vraies ou fausses, celles-ci font toujours courir le risque d'une errance infernale parmi les mirages de faux vestiges qui ne font signe que vers un passé révolu, opaque[10]. Ce n'est pas pour autant qu'il ne peut exister de bon usage de la fausse relique : comme semblent le suggérer les récits fictionnels épimodernes, à condition de ne pas se contenter de la simple recherche d'exhumation de traces du passé, mais d'accepter de construire à partir des vestiges artificiels une histoire alternative, capable de remettre en jeu nos croyances dans les événements passés et nos comportements présents, on peut faire du faux non pas l'agent dangereux d'une dépossession de soi mais l'allié inédit d'une reconquête du passé qui remet en question les rapports de pouvoir actuels.

II. Corps sacrés, corps inauthentiques

Ce basculement d'un traitement fictionnel postmoderne à un traitement fictionnel épimoderne de la relique s'accuse dès lors qu'entre en jeu une partition entre corps sacrés et corps inauthentiques censée fonder ou légitimer des régimes de véridicité. Car, dans le cadre du paradigme indiciaire, le corps n'est pas seulement une relique potentielle dont la sacralité demande à être établie ou confirmée ; c'est aussi, dans une tradition explicitée et popularisée par le récit policier, le support d'un discours de la preuve. La confrontation du corps au discours doit normalement légitimer la véridicité du second, qui exploite le premier comme indice, puis comme confirmation de la validité de sa reconstruction d'un événement passé. Un tel système nécessite de s'assurer de l'authenticité des corps examinés. Or, ceux-ci ont tendance, dans les récits postmodernes et épimodernes, à s'avérer frauduleux, car ce sont ceux des acteurs de la communication spirituelle, artistique ou littéraire déjà en jeu dans la vénération de la relique. Le corps de l'auteur, corps perdu par excellence, est ainsi désincarné et réincarné selon un cristal

de métamorphoses qui déconsacre puis reconsacre sa fonction dans l'interprétation des textes et l'élaboration des pactes de lecture qui la rendent possibles ; tandis que le corps du lecteur-spectateur se voit soumis à des phénomènes d'emprise et de déprise qui disqualifient et requalifient l'expérience esthétique et reliquaire. À nouveau, les récits postmodernes mettent davantage l'accent sur le travail de deuil nécessaire à l'acceptation de la mort de l'auteur, tandis que les récits épimodernes recomposent des corps-copies performés au nom d'une éthique *sui generis* de la fiction.

1. Le corps de l'auteur : corps absent, corps mort, corps reproduit

> *« il y a ici la main d'un maître. […] On reconnaît un grand maître à son coup de pinceau. Je sais distinguer un Moriarty quand j'en vois un*[a]*. »*

Pour rendre compte du phénomène de translation des reliques, N. Groom écrit qu'« un pouvoir absolu se traduisait en une poignée de fragments macabres dans un acte de deuil répétitif[b] ». C'est, en effet, paradoxalement, l'insistance sur la mort de l'auteur (comme origine de l'objet sacré) qui consacre le pouvoir de celui-ci, notamment à travers l'exhibition de sa dépouille, des menues traces qui attestent de son existence passée, voire de son absence même. Si Henry Wallis représente Chatterton comme une « *pietà* sécularisée[c] », sans personne pour enlacer le corps christique du génie sacrifié et entouré des seuls lambeaux de sa fiction, c'est parce que la monstration du corps mort de l'auteur est encore ce qui le consacre le plus efficacement, en le monumentalisant : « les objets et les morts sont fondamentalement liés aux hiérarchies héritées du passé comme à celles du présent, et […] participent ainsi de la domination, de la légitimité et de la construction des puissances relatives dans le monde présent des vivants[d]. » L'*imago* de l'auteur apparaît ainsi comme le point central de cérémonies d'un deuil qui ont pour effet d'opérer des séparations entre sacré et profane, passé et présent, authentique et inauthentique : elle a pour avantage de combiner le pouvoir de la relique (c'est un portrait funéraire portant trace du corps perdu), et celui du monument : « À l'opposé d'une *culture de l'événement*, les sociétés de l'invention de l'art et de la littérature composent une

[a] Arthur Conan Doyle, *La Vallée de la peur*, dans *Les Aventures de Sherlock Holmes*, Paris, Omnibus, vol. 3, 2009, p. 295, cité par Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 146.
[b] Nick Groom, *The Forger's Shadow. op. cit*., p. 131.
[c] Nick Groom, « Introduction » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 3.
[d] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau, op. cit*., p. 281.

culture qui détache les paroles et les récits du rite ou, plus largement, du cadre et du moment de l'énonciation, les décontextualise en les "textualisant". C'est une *culture du monument*[a] ». Une culture qui a pour effet de créer des hiérarchies, des canons, des rapports de domination :

> À travers la séparation, la distance entre un *objet* constitué en spectacle et un *sujet* qui l'admire, le respecte, le vénère, etc., ce qui *s'apprend* dans le rapport à l'art, c'est, *sous une forme euphémisée*, un *rapport de soumission*. Dans le rapport à Dieu comme à l'œuvre d'art, structuré par les oppositions entre le sacré et le profane, le supérieur et l'inférieur, le haut et le bas, le spirituel et le matériel, le digne et l'indigne, le noble et le vulgaire, se joue une sorte de répétition du rapport au puissant, au dominant, à celui qui impose l'admiration, la vénération et le respect[b].

Présenté à la fois comme vénérable et absent, le corps de l'auteur, dont il ne reste que des traces ou des effigies, se donne à contempler ou à adorer à travers une série d'images et d'objets qui signifient avant tout la distance qui le sépare du spectateur, l'expérience de la perte qui conditionne le rapport de vénération. On admire l'œuvre d'art, on chérit la relique, on préserve et on expose avec toute l'attention du monde le vestige, justement parce que leur présence même autorise les délices mélancoliques du deuil tout en prescrivant la suspension du jugement critique : on n'*interprète* pas une relique[11]. D. Rabaté, reprenant une formule de P. Fédida, décrit le deuil comme le fait de « maintenir vivant comme objet perdu[c] » ce dont on déplore la perte : on pourrait reprendre la formule à notre compte en affirmant que l'*imago* ou la relique auctoriale permettent de maintenir *présent* comme objet perdu le corps de l'auteur. La tâche éthique de la fiction de faussaire sera alors de maintenir *absent* comme objet perdu ce corps, pour mettre fin au deuil (voire à sa dérive mélancolique), et autoriser l'écriture.

Car les récits de faussaires se jouent de ce sous-bassement funéraire de notre rapport au passé ou à l'œuvre d'art : se substituant au corps de l'auteur (ou des auteurs) authentique(s), le corps du faussaire génère une prolifération de corps-copies, en double ou en série, qui inversent le rapport de deuil en célébration de la productivité de la copie et du factice[d]. À nouveau, on

---

[a] *Ibid.*, p. 242.
[b] *Ibid.*, p. 248-249.
[c] Dominique Rabaté, « Introduction » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 7-12.
[d] Cette sous-partie (ainsi que certaines des conclusions partielles du II. 1. b.) trouvent leur point de départ dans une réflexion collective menée, avec Flavia Bujor et Ricardo Bedoya-Forno, sur la représentation des corps dans la fiction contemporaine. On trouvera une présentation des principaux enjeux théoriques de cette réflexion dans trois textes : Flavia Bujor, Ricardo Bedoya-Forno et Loïse Lelevé, « Introduction au volume 1. Absence de l'original, productivité de la copie », *Ad hoc*, consulté le 16 juin 2018, https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n7-valeur-des-corps/introduction, décembre 2017, L'Original absent, 1, nº 6 ; Flavia Bujor, Ricardo Bedoya-Forno et Loïse Lelevé, « Introduction au volume 2. Exhumation et reproduction des corps dans la littérature contemporaine », *Ad hoc*, consulté le 16 juin 2018, https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n6-loriginal-absent/introduction-au-volume-2-exhumation-et-reproduction-des-corps-dans-la-litterature-contemporaine, décembre 2017, L'Original absent, 2, nº 6 ; Ricardo Bedoya-Forno, Flavia Bujor et Loïse Lelevé, « Introduction »,

peut constater une ligne de partage entre récits postmodernes et récits épimodernes : si les premiers relèvent encore d'une forme de déploration mélancolique de la perte pour mieux mettre en valeur l'imposture que recèle l'*imago* auctoriale, les seconds, eux, mettent en scène ludiquement des corps inauthentiques comme autant de pré-textes à fictions.

a. Corps postmodernes : falsification et vanités, le rôle du faux dans le travail du deuil

La dénonciation de la fausseté du corps auctorial permet deux gestes complémentaires, dans les récits postmodernes : d'une part, l'avènement d'une auctorialité au second degré qui permet la poursuite de l'écriture ; d'autre part, la conjuration du spectre de l'auteur comme garant du sens du texte au profit de sa réincarnation comme garant de sa lisibilité.

- *Corps grotesques et falsifications de l'*imago *de l'auteur*

> *« "Je crois que je sais ce que c'est qu'être Dieu." Picasso, peintre mort*[a]*. » Ken Follett*

C'est une fois encore *Flaubert's Parrot* qui peut offrir un exemple représentatif de la première tendance. Le roman s'ouvre en effet sur une *ekphrasis* mélancolique des statues normandes de l'auteur :

> Six Nord-Africains jouaient à la pétanque sous la statue de Flaubert. […] Le lanceur resta figé en une élégante statue temporaire : les genoux pas tout à fait redressés, et la main droite en une extatique extension. Je remarquai une chemise blanche retroussée, un avant-bras dénudé et une forme indistincte sur l'envers du poignet. Non pas une montre, comme je l'avais d'abord cru, ni un tatouage, mais une décalcomanie colorée : le visage d'un sage politique très admiré dans le désert.
> Permettez-moi de commencer par la statue : celle, en surplomb, permanente, inélégante, celle qui pleure des larmes de cuivre, l'image à la cravate négligée, au gilet carré, au pantalon ample, à la moustache foisonnante, méfiante, distante, que nous avons héritée de l'homme. Flaubert ne nous renvoie pas notre regard. […] Cette statue n'est pas l'originale. Les Allemands dérobèrent le premier Flaubert en 1941, en même temps que les rambardes et les heurtoirs. Peut-être a-t-il été changé en écussons. […]
> Puis Rouen se dota d'une statue métallique en bonne et due forme à 93% de cuivre et 7% d'étain : les fondeurs, Rudier de Châtillon-sous-Bagneux, affirment qu'un tel alliage est une garantie contre la corrosion. Deux autres villes, Trouville et Barentin, contribuèrent au projet et reçurent des statues de pierre. Celles-ci ont moins bien supporté l'usure du temps. À Trouville, la cuisse gauche de Flaubert a dû être

---

Ad hoc, consulté le 16 juin 2018, https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n7-valeur-des-corps/introduction, décembre 2018, Valeur des corps, nº 7.

[a] "*'I think I know what it is like to be God.' Picasso, dead painter.*" Ken Follett, *The Modigliani Scandal*, New York, William Morrow, 1985, p. 149.

> restaurée, et des morceaux de sa moustache sont tombés : telles des brindilles, des fils de la structure de fer dépassent d'une protubérance de béton sur sa lèvre supérieure. Peut-être peut-on accorder foi aux assurances de la fonderie, peut-être cette seconde édition durera-t-elle. Mais je ne vois pas spécialement de raisons d'être confiant. Presque rien d'autre de ce qui a à voir avec Flaubert n'a duré. Il est mort il y a un peu plus d'un siècle, et tout ce qui reste de lui, c'est du papier. Du papier, des idées, des phrases, des métaphores, de la prose structurée qui se change en mélodie. […] Je commence par la statue, parce que c'est là que j'ai commencé le projet tout entier. Pourquoi l'écriture nous lance-t-elle à la poursuite de l'écrivain ? […] Pourquoi les livres ne nous suffisent-ils pas ? […] L'image, le visage, la signature ; la statue à 93% de cuivre et la photographie de Nadar ; le lambeau de vêtement et la mèche de cheveux. Qu'est-ce qui nous excite, dans les reliques ? […] « La vie ! La vie ! Bander, tout est là ! » Je lisais l'autre jour cette exclamation flaubertienne. J'ai eu l'impression d'être une statue de pierre à la cuisse restaurée[a].

Le jeu des métaphores et des syllepses organise la confusion entre corps vivant et corps artificiel. Le corps du bouliste est pris dans des effets de monumentalisation éphémères (des « questions de transformation », encore une fois, qui renvoient, paradoxalement, à sa propre mortalité le corps en mouvement), mais factices et temporaires : la « statue » vivante est vouée à se défaire, tandis que le tatouage, qui pourrait pourtant marquer la peau d'un signe identificatoire permanent et individuel, n'est qu'une décalcomanie, par nature transitoire et multiple (puisque ce sont des images produites en série et vouées à être mises en circulation, comme le suggère le terme anglais *transfer*). De la même manière, dans *Un cabinet d'amateur,* sur le corps de « l'homme le plus tatoué du monde » Bronco McGinnis, en réalité « un Breton nommé Le Marech' », « seuls les tatouages de [l]a poitrine [sont] authentiques[b] ». Les corps vivants apparaissent déjà potentiellement falsifiables, porteurs de signes qui n'attestent plus de

---

[a] *"Six North Africans were playing boules beneath Flaubert's statue. […] The thrower remained a stylish, temporary statue: knees not quite unbent, and the right hand ecstatically spread. I noticed a furled white shirt, a bare forearm and a blob on the back of the wrist. Not a watch, as I first thought, or a tattoo, but a coloured transfer: the face of a political sage much admired in the desert. Let me start with the statue: the one above, the permanent, unstylish one, the one crying cupreous tears, the floppy-tied, square-waistcoated, baggy-trousered, straggle-moustached, wary, aloof bequeathed image of the man. Flaubert doesn't return the gaze. He stares south from the place des Carmes towards the Cathedral, out over the city he despised, and which in turn has largely ignored him. […] This statue isn't the original one. The Germans took the first Flaubert away in 1941, along with the railings and door-knockers. Perhaps he was processed into cap-badges. […] Rouen bought itself a proper metal statue in 93 per cent copper and 7 per cent tin: the founders, Rudier of Châtillon-sous-Bagneux, assert that such an alloy is guarantee against corrosion. Two other towns, Trouville and Barentin, contributed to the project and received stone statues. These have worn less well. At Trouville Flaubert's upper thigh has had to be patched, and bits of his moustache have fallen off: structural wires poke out like twigs from a concrete stub on his upper lip. Perhaps the foundry's assurances can be believed; perhaps this second-impression statue will last. But I see no particular grounds for confidence. Nothing much else to do with Flaubert has ever lasted. He died little more than a hundred years ago, and all that remains of him is paper. Paper, ideas, phrases, metaphors, structured prose which turns into sound. […] I begin with the statue, because that's where I began the whole project. Why does the writing make us chase the writer? […] Why aren't the books enough? […] The image, the face, the signature; the 93 per cent copper statue and the Nadar photograph; the scrap of clothing and the lock of hair. What makes us randy for relics? […] 'Life! Life! To have erections!' I was reading that Flaubertian exclamation the other day. It made me feel like a stone statue with a patched upper thigh."* Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit*., p. 1-3.

[b] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, [1979], Paris, Seuil, 2001, p. 19.

la singularité organique du sujet (voir de son exceptionnalité : c'est le corps de McGinnis qui en fait un *recordman*) mais de la possible sérialisation des corps, soumis à la circulation d'images reproductibles et changeantes : le corps-statue du joueur est porteur d'images stéréotypées et industrialisées, celui de l'imposteur breton de faux tatouages à leur tour indéfiniment reproduits, avec variations, dans les jeux de reflets de la mise en abyme de Kürz. Les *imagines* qu'on entraperçoit de ces sujets, leurs portraits funéraires *in fieri* (le *Portrait de Bronco McGinnis* qui immortalise sa tromperie, la statue du joueur figée sur le modèle d'un *Discobole* inversé) ne peuvent donc qu'être frappées d'inauthenticité : si le modèle de la relique dysfonctionne pour les vivants, comment espérer qu'il puisse donner accès aux morts[12] ?

Aussi la syllepse sur « statue » ("*Let me start with the statue*") prépare-t-elle celle sur « Flaubert » (qui, dans l'extrait, désigne la statue comme substitut métonymique de l'auteur, mais substitut inadéquat : le « regard » de « Flaubert » nous est refusé) : l'inauthenticité de l'*imago* potentielle du corps vivant annonce celle des *imagines* défaillantes de l'auteur disparu[a]. La confusion des corps vivants et des corps morts, le brouillage référentiel (le nom « Flaubert » renvoie à la fois aux statues et à la personne historique) mettent ainsi en série une suite de représentations qui ne cessent de se défaire (images temporaires, sculptures en déréliction, portraits fondus pour en faire des objets aussi dérisoires que ses reliques) et de se déformer dans un cristal mélancolique qui rappelle le cristal postmoderne de *Chatterton*. L'héritage (« *bequeathed* ») flaubertien est avant tout celui d'un vide : l'absence du corps authentique derrière la somme de ses clichés, le mutisme d'une voix auctoriale devenue insituable, la vanité de l'interprétation des traces de son existence comme de ses représentations.

L'absence de l'auteur n'a laissé place qu'à une suite de tristes copies proliférantes : la kyrielle d'adjectifs composés qui, dans le texte anglais, forment l'ironique *ekphrasis* de la statue rouennaise, insiste sur le caractère stéréotypé d'une représentation qui n'est de toute façon déjà qu'une copie ; celle-ci à son tour donne lieu à des multiples, tout aussi fragiles que l'original disparu, point de départ de la dérive des images par laquelle le corps de l'écrivain ne donne plus lieu qu'à un cliché[13]. Fausse relique mal restaurée, l'une des statues inscrit à même le corps pétrifié l'inauthenticité de la représentation. Loin de monumentaliser le triomphe de l'auteur en inscrivant dans la ville son importance et sa place dans le canon, les statues de Flaubert, en décomposition permanente, semblent en organiser le « deuil répétitif ». À la différence que, dans les reliques traditionnelles, ce deuil est ce par quoi celles-ci réinscrivent le sens de la perte comme origine de la vénération ; tandis que l'effacement perpétuel du corps de l'écrivain sous

[a] À commencer par sa tombe. Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 223.

nos yeux fait fonction de *memento mori* d'un genre particulier : rappelons-nous que l'auteur est mort pour que, de ce manque, puisse naître le désir qui donne naissance à l'écriture. C'est parce que les reliques sont grotesques, parce que les statues sont pathétiques, que le narrateur peut commencer sa quête, donc son récit : "*I begin with the statue, because that's where I began the whole project. Why does the writing make us chase the writer?*"

Cette quête, cependant, est dans un premier temps mélancolique (dans le sens freudien de la distinction entre le deuil « normal » et un deuil « pathologique », la mélancolie[a]), puisque le narrateur, écrasé par l'*imago*, l'image héritée et surplombante (« *above* ») de l'auteur, s'avoue, par le détour d'une citation, impuissant[14]. Il lui faudra passer de la mélancolie au deuil, de la réitération obsessionnelle de l'image du corps perdu (celui de l'auteur, celui de son épouse) à l'acceptation de la perte, pour pouvoir lire (« *Why aren't the books enough?* ») et écrire. Le choix de traduction de Barnes, « *Life! Life! To have erections!* » pour le « La vie ! La vie ! Bander, tout est là ! » de la lettre à Louise Colet[b] est donc intéressant en ce qu'il permet une nouvelle syllepse : si la vie tient à la capacité de mouvement du corps, celle, posthume, de l'auteur, ne réside que dans la série d'*érections* monumentales plus ou moins ridicules qui échouent à en éterniser l'image[15]. Le symbole de la virilité de l'auteur-créateur-père de ses œuvres, pathétiquement défait, peut laisser place, après l'impuissance de la mélancolie, à la liberté d'écriture du bâtard dégagé du poids de l'héritage et de la filiation. L'auteur est mort, vive l'auteur, proclamaient les reliques ; l'auteur est mort, vive le faussaire, affirmeront les récits épimodernes ; entre les deux, fait, en quelque sorte, transition, le deuil des narrateurs et leur rapport ambivalent au faux, qui les menace encore d'impuissance[16], des récits postmodernes (« Faussaire est mort, vive Gaspard »)[17].

Car, de même que la statue n'engendre dans un premier temps que la mélancolie de la perte, le corps-relique ne peut plus provoquer aucune vénération, seulement un sentiment d'horreur grotesque (quoiqu'encore partiellement révélatrice) :

> [Le gardien de l'Hôtel-Dieu] revint avec une large boîte à chaussures en carton contenant deux têtes humaines empaillées. La peau était encore intacte, bien que le temps l'ait brunie : d'un brun aussi sombre qu'un vieux pot de confiture de groseille, peut-être. La plupart des dents étaient présentes, mais les yeux et les cheveux n'avaient pas survécu. L'une des têtes avait été rééquipée d'une rêche perruque noire, et d'une paire d'yeux de verre (de quelle couleur étaient-ils ? Je n'arrive pas à m'en souvenir ; mais d'une couleur moins compliquée, j'en suis certain, que celle des yeux d'Emma Bovary). Cette tentative de rendre plus réaliste la tête produisait l'effet

[a] Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie », *Sociétés*, consulté le 24 mars 2022, http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SOC_086_0007, traduit par Jean Laplanche et traduit par Jean-Bertrand Pontalis, 2004, vol. 86, nº 4, p. 7-19.
[b] Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1998, p. 240.

> inverse : on eût dit un masque horrifique enfantin, une tête d'Halloween en vitrine d'un magasin de farces et attrapes.
> Le gardien expliqua que ces têtes étaient l'œuvre de Jean-Baptiste Laumonier, prédécesseur d'Achille-Cléophas Flaubert à l'hôpital. Laumonier cherchait de nouvelles méthodes de conservation des cadavres, que la ville l'avait autorisé à expérimenter sur les têtes de criminels exécutés. Un incident de l'enfance de Gustave me revint en mémoire. Un jour, lors d'une promenade avec son oncle Parain à l'âge de six ans, il était passé devant une guillotine dont on venait de faire usage : les pavés brillaient de sang. J'en fis mention avec espoir ; mais le gardien secoua la tête. C'eût été une belle coïncidence, mais les dates étaient incompatibles. Laumonier était mort en 1818 ; de plus, les deux spécimens du carton à chaussures n'avaient pas, en fait, été guillotinés. Il me montra les profondes empreintes juste au-dessous de la mâchoire, là où le nœud coulant du bourreau s'était jadis resserré. Quand Maupassant vit le corps de Flaubert à Croisset, le cou était sombre et gonflé. C'est ce qui arrive lors d'une apoplexie. Ce n'est pas le signe que quelqu'un s'est pendu dans son bain[a].

L'artificialité de la relique la rend si ridicule qu'elle en déshumanise le corps préservé : la tête authentique se change en *masque*. La double inadéquation de la dépouille (elle ne provoque pas le recueillement, elle ne fonctionne pas comme point de contact entre le narrateur et l'auteur, puisque Flaubert n'a en fait rien à voir avec ces têtes, qui n'offrent aucune trace de quoi que ce soit de flaubertien à la contemplation) fonctionne cependant comme le point de départ d'une forme de *compendium* des impasses et des doutes de l'enquête de l'auteur. N'autorisant pas la présence auctoriale, la tête conservée a cependant le mérite, parce qu'elle entérine une fois pour toutes l'absence de l'auteur et l'impuissance de la relique, de susciter le bilan épistémique de la quête menée jusque-là. L'allusion à la confiture de groseille rappelle les doutes de l'auteur sur la possibilité de reconstituer le passé et de le comprendre[b] (le *leitmotiv* "*How do we seize the past*[18]*?*") ; on a vu que la question de la couleur des yeux d'Emma Bovary engendrait toute une réflexion critique sur la bonne et la mauvaise lecture. La référence à la

---

[a] "*He returned with a large cardboard shoebox containing two preserved human heads. The skin was still intact, though age had turned it brown: as brown as an old jar of redcurrant jam, perhaps. Most of the teeth were in place, but the eyes and hair had not survived. One of the heads had been re-equipped with a coarse black wig and a pair of glass eyes (what colour were they? I can't remember; but less complicated, I'm sure, than the eyes of Emma Bovary). This attempt to make the head more realistic had the opposite effect: it looked like a child's horror mask, a trick-or-treat face from a joke-shop window. The* gardien *explained that the heads were the work of Jean-Baptiste Laumonier, predecessor of Achille-Cléophas Flaubert at the hospital. Laumonier was looking for new methods of preserving corpses; and the city had allowed him to experiment with the heads of executed criminals. An incident from Gustave's childhood came back to me. Once, out on a walk with his Oncle Parain at the age of six, he had passed a guillotine which had just been used: the cobbles were bright with blood. I mentioned this hopefully; but the gardien shook his head. It would have been a nice coincidence, but the dates were incompatible. Laumonier had died in 1818; besides, the two specimens in the shoebox had not in fact been guillotined. I was shown the deep creases just below the jaw where the hangman's noose had once tightened. When Maupassant saw Flaubert's body at Croisset, the neck was dark and swollen. This happens with apoplexy. It's not a sign that someone had hanged himself in the bath*." J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 220-221.

[b] « Mais la confiture de groseille était-il de la même couleur dans la Normandie de 1853 que dans celle de maintenant ? » "*But was redcurrant jam the same colour in Normandy in 1853 as it is now?*" *Ibid.*, p. 103.

pendaison dans la baignoire renvoie à la théorie d'Edmond Ledoux sur le possible suicide de Flaubert : théorie violemment réfutée par le narrateur, tant parce qu'elle ne correspond pas à l'image qu'il se fait de l'écrivain que parce qu'elle est, médicalement et en pratique, fort peu crédible[a]. La tête autorise ainsi la réfutation de *ce qui ne s'est pas produit* et permet par comparaison d'interpréter l'image du corps mort de l'auteur comme signe véridictif, quoiqu'invisible (puisqu'il s'agit d'une description rapportée par un autre écrivain). Elle permet de dépasser la poétique de l'écran de fumée que nous avions évoquée en distinguant fermement entre ce qu'on ne peut pas savoir et ce qui est faux : « Pas de fumée sans feu, dit-on. Je crains bien que si. Edmond Ledoux est l'exemple par excellence de la fumée spontanée[b]. » Le narrateur achève ainsi sa quête devant ces deux vanités que sont les têtes (*memento mori* grotesque mais aussi incarnations sensibles de l'impertinence des reliques) : il peut faire le partage des lacunes de l'investigation et de la certitude de certains résultats pour en faire, selon l'image du filet précédemment évoquée, les deux composantes essentielles de son récit. La vraie-fausse relique (corps authentique, relique inefficace) prépare ainsi la conclusion du deuil et de l'enquête, en permettant au narrateur de se tourner vers des faux-vrais monuments (corps artificiels, représentations efficaces[c]).

Car la fin du deuil (et avec elle l'achèvement du livre) coïncide avec la conjuration de l'*imago* auctoriale : à la fin de son enquête, Braithwaite retourne contempler les statues de l'*incipit*, pour constater que, si elles ont peu changé, son regard sur elles s'est radicalement transformé :

> En docteur consciencieux, j'ai fait le tour des trois statues de Flaubert. En quelle forme était-il ? À Trouville sa moustache avait toujours besoin d'être réparée ; la restauration de sa cuisse, cependant, était désormais moins voyante. À Barentin, sa jambe gauche commence à se fendre, il y a un trou au coin de sa veste, et une décoloration moussue parsème le haut de son corps […]. À Rouen, sur la place des Carmes, la structure est saine, confiante dans son alliage de 93% de cuivre et 7% d'étain ; mais il continue toujours de couler. Il semble pleurer chaque année une ou deux larmes cuivrées de plus, qui veinent avec éclat son cou. Ce n'est pas inapproprié : Flaubert avait toujours été un grand pleurnicheur[d].

---

[a] *Ibid*., p. 217-218.

[b] "*No smoke without fire, they say. I'm afraid there can be. Edmond Ledoux is a prime example of spontaneous smoke*." *Ibid.*, p. 218.

[c] À comparer avec la fausse momie de Mycérinus, qui aurait pu servir d'inspiration à un ouvrage que Flaubert n'a finalement jamais écrit, dans le chapitre « *Flaubert's Apocrypha* » : faux corps, récit apocryphe. *Ibid.*, p. 137-138.

[d] "*Like a conscientious doctor, I made the rounds of Flaubert's three statues. What shape was he in? At Trouville his moustache still needs repair; though the patching on his thigh now looks less conspicuous. At Barentin, his left leg is beginning to split, there is a hole in the corner of his jacket, and a mossy discoloration spots his upper body […]. At Rouen, in the place des Carmes, he is structurally sound, confident in his alloy of 93 per cent copper and 7 per cent tin; but he still continues to streak. Each year he seems to cry a couple more cupreous tears, which brightly vein his neck. This isn't inappropriate: Flaubert was always a great weeper*." *Ibid.*, p. 227-228.

Le deuil s'est inversé : c'est désormais l'écrivain qui pleure, et non le narrateur. Dès lors, ce dernier peut faire de la statue inadéquate, emblème douloureux de la perte, un nouveau corps vivant, qu'il peut soigner en médecin. La déréliction des statues n'est plus le symbole de l'inadéquation du monument et de la vanité du désir de relique ; elle devient pertinente puisqu'elle peut être rapprochée des résultats produits par l'enquête biographique – elle est désormais insérable dans le nouveau cristal auctorial composé par le narrateur. Car, comme chez Cécile Portier, celui-ci a compris qu'il fallait laisser *couler* les images : les laisser se métamorphoser en série, sans plus regretter la facticité de cette métamorphose, mais au contraire en sachant apprécier la productivité des copies artificielles : elles finissent par être révélatrices, à leur tour, de l'identité fuyante de l'auteur disparu[19]. Le retour au corps vivant, qui permet un effet de boucle avec l'*incipit*, est en effet le symptôme d'un travail de deuil réussi, puisque la libido de l'auteur, mélancoliquement aliénée au début du récit, se voit libérée[a]. À l'inverse, le faux perroquet, qui servait d'objet transitionnel à un lecteur en mal de voix auctoriale, est rejeté dans la morgue-purgatoire du musée de Rouen, comme Winckler renonce *in fine* à la falsification : la fin du deuil, la guérison de l'aliénation mélancolique, n'en passe pas encore, dans les récits postmodernes, par l'assomption du faux, qui n'est qu'une étape vers une authenticité finalement retrouvée, par laquelle le narrateur peut, à son tour, devenir auteur[b]. Il serait donc inexact de voir, dans les falsifications des romans postmodernes, la manifestation d'un relativisme épistémique ou philosophique[20] (tout se vaut, rien n'est vrai ou faux, inauthentique ou authentique). La perte de l'original, la mort de l'auteur, l'impossibilité d'une vérité une et définitive, ne sont pas niées ; mais elles ne donnent pas lieu à des positions panfictionnalistes ou à une célébration aveugle et maladroite de « puissances du faux » mal comprises. Au contraire, elles sont le point de départ d'une relégitimation d'une auctorialité au second degré, certes, mais néanmoins féconde et discrètement célébrée, pour « faire œuvre de mémoire vive, hériter et prolonger[c]. »

- *Conjurer le fantôme de (la fonction) auteur*

Dans les récits postmodernes en effet, la falsification est susceptible de devenir le symptôme d'un refus pathologique de l'absence et de la perte de l'auteur : le faussaire est parfois celui pour qui l'incorporéité de l'auteur est insupportable et qui cherche à la pallier par

[a] Voir Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », art. cit.
[b] Voir aussi l'*excipit* de Philippe Madral, *Johann Gelder, faussaire de génie*, *op. cit*., p. 373.
[c] D. Rabaté, « Introduction », art. cit.

le faux. À l'inverse, l'éditeur, représenté dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* par le personnage de Cavedagna, est celui qui sait constamment faire la part des choses entre l'auteur comme être vivant et la fonction auteur qui rend possible l'interprétation du texte, de la même manière qu'il sépare matérialité du livre et enchantement de la lecture :

> Depuis tant d'années Cavedagna supervise les livres tandis qu'ils se font, fragment par fragment, il voit naître et mourir des livres toute la journée, et cependant les vrais livres restent pour lui les autres, ceux du temps où ils étaient pour lui comme les messagers d'un autre monde. De même pour les auteurs : il a affaire à eux toute la journée, il connaît leurs obsessions, leurs tergiversations, leur susceptibilité, leurs égocentrismes, et cependant les vrais auteurs restent ceux qui n'étaient pour lui qu'un nom sur une couverture, un mot qui ne faisait qu'un avec le titre, des auteurs qui avaient la même réalité que leurs personnages et que les lieux mentionnés dans leurs livres, qui existaient et n'existaient pas à la fois, comme ces personnages et ces contrées. L'auteur était un point invisible d'où venaient les livres, un vide parcouru de fantômes, un tunnel souterrain qui mettait en communication les autres mondes avec le poulailler de son enfance[a]…

Quoiqu'éditeur, Cavedagna est resté ce lecteur « innocent » et « primitif » fantasmé également par le Lecteur, qui ne veut lire qu'au premier degré, et pour qui la lecture immersive, enfantine, est la seule lecture authentique : « Depuis tant d'années que je travaille dans une maison d'édition… il me passe par les mains tant de livres… mais puis-je dire que je lis ? Ce n'est pas ce que j'appelle lire… Dans mon village qu'il n'y avait que peu de livres, mais je lisais, oui, alors, je lisais[b]… » Le monde professionnel de Cavedagna est un monde organique : les auteurs y sont de chair et d'os et les livres y naissent et dépérissent comme des êtres vivants. Les corps, à vrai dire, s'y multiplient : les couloirs de la maison d'édition sont saturés de collectifs d'écrivains et d'écrivaines qui ne fonctionnent qu'en groupe et se refusent à tout système de représentation ou de délégation, ou encore de couples qui n'écrivent plus qu'à deux. Cette corporéité mondaine l'empêche de lire, prévient l'immersion. À l'inverse, le monde de la lecture est un monde de fantômes incorporels : les auteurs y sont des spectres qui partagent une ontologie commune avec ces « êtres de papier » que sont les personnages ; le récit un *hic sunt leones* où toutes les évasions sont possibles dès lors qu'est maintenue la frontière entre monde

---

[a] "*Da tanti anni Cavedagna sta dietro ai libri mentre si fanno, pezzo a pezzo, vede libri nascere e morire tutti i giorni, eppure i veri libri per lui restano altri, quelli del tempo in cui erano per lui come messaggi d'altri mondi. Così gli autori; lui ha a che fare con loro tutti i giorni, conosce le loro fissazioni, irresolutezze, suscettibilità, i loro egocentrismi, eppure gli autori veri restano quelli che per lui erano solo un nome sulla copertina, una parola che faceva tutt'uno col titolo, autori che avevano la stessa realtà dei loro personaggi e dei luoghi nominati nei libri, che esistevano e non esistevano allo stesso tempo, come quei personaggi e quei paesi. L'autore era un punto invisibile da cui venivano i libri, un vuoto percorso da fantasmi, un tunnel sotterraneo che metteva in comunicazione gli altri mondi coi pollaio della sua infanzia...*" Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit*., p. 98-99.

[b] "*Da tanti anni lavoro in casa editrice... mi passano per le mani tanti libri... ma posso dire che leggo? Non è questo che io chiamo leggere... Al mio paese c'erano pochi libri, ma io leggevo, allora sì che leggevo...* " *Ibid*., p. 94.

fictionnel et monde réel[a]. Si naïve qu'elle puisse paraître, c'est une lecture qui s'écarte radialement de la pathologie qui affecte le faussaire : corps vivants et corps fantômes, fait et fiction, authentique et inauthentique y sont spontanément départagés, si bien que le premier réflexe de Cavedagna face à Marana est d'enquêter pour tenter de démontrer l'imposture du traducteur. L'adhésion à l'auteur comme pure fonction est présentée comme le réquisit pour une lecture saine et « désintéressée ».

Parallèlement, le lecteur « naturel » que désespère d'être Cavedagna semble tenter de rapetisser son corps, de le conformer au corps textuel de l'auteur fantôme garant du plaisir de sa lecture, et à la lettre du texte qu'il voudrait désespérément pouvoir lire encore : ainsi du moins le narrateur commente-t-il la perception par le Lecteur de « ce rédacteur âgé qu'à première vue tu as défini comme "un petit bonhomme ratatiné et tout tassé", non qu'il fût plus bonhommesque, plus ratatiné, plus tassé que tant d'autres, ni que les mots " petit bonhomme ratatiné et tout tassé" fissent partie de sa manière de s'exprimer, mais parce qu'il semble originaire d'un monde dans lequel, encore – non : il semble surgi d'un livre dans lequel, encore, on trouve – voilà : il semble venu d'un monde dans lequel, encore, on lit des livres dans lesquels on trouve des "petits bonshommes ratatinés et tout tassés[b]". » L'auteur historique ne doit pas se confondre avec l'auteur implicite, le monde réel avec le monde fictionnel, pour autoriser au lecteur son fantasme ultime : son plonger tellement dans la lecture qu'il finisse par faire partie, lui aussi, du livre[c]. Cette lecture solitaire, désintéressée, altruiste, est l'exacte inverse de celle du faussaire mélancolique :

> Peu à peu tu réussiras à comprendre quelque chose de plus quant aux origines des machinations du traducteur : le ressort secret qui les a mises en branle a été sa jalousie pour le rival invisible qui s'interposait continuellement entre lui et Ludmilla, la voix silencieuse qui lui parle à travers les livres, ce fantôme aux mille visages et sans visage, d'autant plus fuyant que, pour Ludmilla, les auteurs ne s'incarnent jamais dans des individus de chair et d'os, il n'existent pour elle que dans les pages publiées, les vivants comme les morts sont là toujours prêts à communiquer avec elle, à l'éblouir, à la séduire, et Ludmilla est toujours prête à les suivre, avec la légèreté volubile des relations qu'on peut entretenir avec des personnes incorporelles. Comment vaincre non les auteurs mais la fonction de l'auteur, l'idée que derrière chaque livre se tient quelqu'un qui garantisse une vérité à ce monde de fantômes et d'inventions par le seul fait d'y avoir investi sa propre vérité, de s'être identifié à cette construction linguistique ? Depuis toujours, parce que son goût et

[a] Et les reliques sont purement d'ordre textuel : pour l'un des lecteurs du chapitre pénultième, le souvenir des *Mille et Une Nuits* est la « relique d'une lecture enfantine » ("*relitto d'una lettura infantile*"). *Ibid.*, p. 258.

[b] "*questo anziano redattore che a una prima occhiata hai definito 'omino rinsecchito e ingobbito' non perché sia più omino, più rinsecchito, più ingobbito di tanti altri, né perché le parole 'omino rinsecchito e ingobbito' facciano parte del suo modo d'esprimersi, ma perché sembra venuto da un mondo in cui ancora – no: sembra uscito da un libro in cui ancora s'incontrano – ecco: sembra venuto da un mondo in cui si leggono ancora libri in cui s'incontrano 'omini rinsecchiti e ingobbiti'*." *Ibid.*, p. 94.

[c] Symétriquement, le texte, sous la forme du manuscrit falsifié par Marana, devient « le corps du délit », "*il corpo del reato*". *Ibid.*, p. 99.

son talent le poussaient dans ce sens, mais plus que jamais depuis que ses rapports avec Ludmilla étaient entrés en crise, Ermes Marana rêvait d'une lecture toute d'apocryphes, de fausses attributions, d'imitations et de contrefaçons et de pastiches. Si une telle idée était parvenue à s'imposer, si une incertitude systématique sur l'identité de celui qui écrit avait empêché le lecteur de s'abandonner avec confiance – confiance non pas tant dans ce qu'on lui raconte, que dans la voix silencieuse qui raconte – peut-être rien n'aurait changé, extérieurement, dans l'édifice de la lecture… mais en-dessous, dans les fondations, là où se stabilise le rapport du lecteur avec le texte, quelque chose en aurait été changé pour toujours. Alors Ermes Marana ne se serait plus senti abandonné de Ludmilla absorbée dans sa lecture : entre le livre et elle se serait toujours insinuée l'ombre de la mystification, et lui, s'identifiant à toutes les mystifications, aurait affirmé sa présence[a].

Pour Braithwaite, que l'auteur soit fantomatique, que sa voix soit insituable, générait une mélancolie qui s'interprétait comme un deuil déréglé devant la perte d'une idole : il fallait en passer par l'acceptation de la mort de l'auteur, par la reconnaissance de sa disparition irrémédiable, pour pouvoir écrire un texte authentique – le thrène pudiquement dédié à son épouse suicidée[21]. Il devenait possible d'être auteur dès lors qu'écrire impliquait de se spectraliser, de mourir à l'écriture, de textualiser sa vie – de passer des érections physiques aux « constructions linguistiques ». Se défaire de son corps pour advenir comme auteur : c'est un projet encore endeuillé et mélancolique chez Barnes, qui devient ludique et facétieux chez Senges, selon des procédés inversés : répudier la falsification pour trouver sa voix (en renonçant à chercher celle de Flaubert), d'une part ; assumer l'imposture pour démultiplier ses prises de parole, de l'autre. Aucune de ces positions n'est acceptable pour Marana, qui n'est pas auteur mais traducteur. Son texte dépend toujours d'une figure auctoriale qui le précède, qu'il s'agisse de la transposer dans une autre langue ou d'altérer le texte original pour en faire un apocryphe. Marana ne peut s'émanciper textuellement en acceptant la discontinuité entre le corps physique

[a] "*A poco a poco riuscirai a capire qualcosa di più sulle origini delle macchinazioni del traduttore: la molla segreta che le ha messe in moto è stata la gelosia per il rivale invisibile che si frapponeva continuamente tra lui e Ludmilla, la voce silenziosa che le parla attraverso i libri, questo fantasma dai mille volti e senza volto, tanto più sfuggente in quanto per Ludmilla gli autori non s'incarnano mai in individui in carne e ossa, esistono per lei solo nelle pagine pubblicate, i vivi come i morti sono lì sempre pronti a comunicare con lei, a sbalordirla, a sedurla, e Ludmilla è sempre pronta a seguirli, con la volubile leggerezza di rapporti che si può avere con persone incorporee. Come fare a sconfiggere non gli autori ma la funzione dell'autore, l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità a quel mondo di fantasmi e d'invenzioni per il solo fatto d'avervi investito la propria verità, d'aver identificato se stesso con quella costruzione di parole? Da sempre, perché il suo gusto e talento lo spingevano in quel senso, ma più che mai da quando i suoi rapporti con Ludmilla erano entrati in crisi, Ermes Marana sognava una letteratura tutta d'apocrifi, di false attribuzioni, d'imitazioni e contraffazioni e pastiches. Se quest'idea fosse riuscita a imporsi, se un'incertezza sistematica sull'identità dì chi scrìve avesse impedito al lettore d'abbandonarsi con fiducia, – fiducia non tanto in ciò che gli viene raccontato, quanto nella voce silenziosa che racconta, – forse esternamente nell'edificio della letteratura non sarebbe cambiato nulla... ma sotto, nelle fondamenta, là dove si stabilisce il rapporto del lettore col testo, qualcosa sarebbe cambiato per sempre. Allora Ermes Marana non si sarebbe più sentito abbandonato da Ludmilla assorta nella lettura: tra il libro e lei si sarebbe insinuata sempre l'ombra della mistificazione, e lui identificandosi con ogni mistificazione avrebbe affermato la sua presenza.*" *Ibid.*, p. 157-158.

et le corps textuel de l'auteur qui interdit au lecteur toute relation fondée sur le modèle de la relique : il n'existe que de retravailler les textes des autres.

Dès lors, l'incorporéité de l'auteur lui est insupportable : elle lui interdit le geste symétrique de l'adoration de la relique, qui est la désacralisation du corps honni. Il ne peut lutter avec le fantôme de l'auteur, parce que ce fantôme n'est pas né des œuvres de celui-ci, mais de la volonté de la lectrice, qui refuse justement tout dispositif reliquaire de médiation dans sa pratique lectorale. Pour Ludmilla, contrairement au narrateur de Barnes, les livres suffisent, nul besoin de chercher l'auteur – parce qu'elle n'entend surtout pas écrire (elle refuse d'entrer dans la maison d'édition) : elle veut seulement lire. Construire l'auteur comme fantôme, comme pure fonction, c'est ce qui permet à Ludmilla comme à Cavedagna, ces deux anti-auteurs, le plaisir de la lecture ; c'est que qui garantit leur totale indépendance de lecteurs, contre les auteurs, contre les lectures autorisées et asséchantes des savants, contre les traducteurs traîtres. La falsification pour Marana devient alors le pendant de ce qu'était l'alchimie à la Frankenstein d'un Ellis : un moyen non pas de ressusciter l'auteur, définitivement désincarné, mais de supplanter son corps spectralisé par le texte interpolé du faussaire, comme substitut de la relation charnelle qui lui est interdite avec la lectrice. Pathologie, possessivité sexiste (qui va jusqu'au meurtre chez Ellis), *libido dominandi* qui ne débouchent que sur un pari perdu d'avance : la tentative de Marana de ruiner toute pacte de lecture possible entre l'auteur implicite et la Lectrice échoue nécessairement puisqu'elle refuse de tenir compte de l'agentivité de cette dernière. En ce sens, Marana est un faussaire anti-épimoderne, plus encore que postmoderne : l'anti-fiduciarité qu'il prétend mettre en œuvre aboutirait à rendre impossible toute interprétation des textes. Non que l'auteur garantisse *la* vérité du texte, *la* bonne lecture de celui-ci : mais parce qu'il garantit qu'interpréter le texte fait, *en soi*, sens. La présence fantôme de Marana dans les textes apocryphes empêcherait la Lectrice de déterminer les clauses du pacte offert par l'auteur comme partenaire (quelque peu fiable qu'il puisse parfois être), et l'obligerait à la place à traquer le sens et la forme des altérations du faussaire. La lecture du texte deviendrait inauthentique parce qu'insensée : chercher l'auteur implicite derrière le faussaire serait devenu radicalement vain, tenter de nouer un pacte de lecture comme cadre pragmatique d'une herméneutique efficace serait une folie. Tel est le rêve de Marana : une littérature falsifiée, une lecture impossible.

Là encore, la falsification comme symptôme pathologique ne débouche pas sur un relativisme éthique ou herméneutique : toutes les interprétations ne se valent pas, malgré la multiplicité des manières possibles de lire, encore réaffirmée dans le chapitre pénultième. Il ne s'agit pas non plus d'un retour à l'autorité de l'auteur : celui-ci ne garantit rien d'autre que

l'authenticité de l'œuvre, non en tant qu'elle est assurément et étroitement reliée à une origine auctoriale qui en autorise un sens fermé, mais en tant qu'elle est interprétable et sensée. Ce que propose le roman du faussaire, à travers la citation des romans du traducteur, c'est, au contraire, comme on l'a vu, des pactes de lecture nouveaux, souples, modulables en fonction des désirs – par ailleurs constamment exprimés – de la Lectrice.

b. Corps épimodernes : de la disparition à la prolifération, fin du deuil et résurrection littéraire par la textualisation du corps de l'auteur

Contrairement aux récits postmodernes, les romans épimodernes assument la falsification comme outil heuristique de guérison ou de dépassement du deuil. Là où l'effet de celui-ci est de maintenir vivant et présent le corps perdu, donc de générer à la fois un brouillage des frontières entre présent et passé, présence et absence, fantasme et réalité, et des fantômes (manifestations de ce brouillage[a]), celui de la falsification sera, paradoxalement, de rétablir des démarcations entre le texte et le hors-texte, le réel et la fiction. La prolifération et la productivité des corps-copies de l'auteur y conjurent la hantise du passé maintenue vive par la relique ; tandis que la transfiguration du corps perdu de l'auteur en matrice textuelle ou en corps poétique donne à la fiction le pouvoir, non de ressusciter les morts, mais de parler à côté d'eux pour mieux dire une vérité sur eux[22]. La hantise alors n'est plus d'ordre historique mais textuel : les fantômes qui reviennent ne sont pas des Pères (père derridien d'Hamlet[23], auteurs adulés, mânes dont la disparition est un acte d'accusation) imposant leur vérité à des fils mélancoliques, mais des textes, à qui il faut tenter de redonner leur juste place dans la bibliothèque.

- *Les corps de Simonini : de l'assassinat considéré comme l'un des beaux-arts*

Dans le *Cimitero di Praga*, le docteur « Froïde » conseille à Simonini, amnésique à la suite d'une expérience traumatique (alors qu'il est violemment antisémite et misogyne, l'un de ses complices d'escroquerie a orchestré son viol par une jeune femme juive), de rédiger un journal pour stimuler sa mémoire. Celui-ci devient le lieu d'un dialogue à deux voix, les deux facettes de la personnalité du protagoniste, scindé par son trauma : Simonini d'un côté, l'abbé Dalla Piccola de l'autre, chacun rapportant ses souvenirs pour tenter de remonter le fil du temps

[a] Sur les liens entre corps perdu, deuil, fantômes et brouillages entre vivants et morts, illusion et réalité, voir l'analyse du *Chat de Schrödinger* dans le chapitre « Secret », dans Emmanuel Bouju, *Épimodernes., op. cit.*

jusqu'à découvrir l'événement qui a occasionné l'oubli. Ce dédoublement intime, manifesté par un dédoublement textuel, est d'abord vécu comme un dédoublement corporel[24] : Simonini et Dalla Piccola n'ont pas les mêmes vêtements, les mêmes appartements, les mêmes horaires – même s'ils partagent une gourmandise commune[a] qui devrait les alerter sur leur identité :

> Cher capitaine Simonini,
> Ce matin je me suis réveillé la tête lourde et un goût étrange dans la bouche. Dieu me pardonne, c'était un goût d'absinthe ! Je vous assure que je n'avais pas encore lu vos observations d'hier soir. Comment pouvais-je savoir ce que vous avez bu si je ne l'avais pas bu moi-même ? […] Ou alors non, j'ai la tête confuse, j'écris à propos du goût que j'ai senti en bouche en me réveillant mais j'écris après vous avoir lu, et ce que vous avez écrit m'a influencé[b].

Le dédoublement schizophrène a pour conséquence une scission entre le sujet et son corps : Dalla Piccola ne sait plus si ses sensations lui appartiennent ou s'il est hanté par le texte d'un autre, comme il est possédé par l'identité d'un autre. Son propre texte (puisque Dalla Piccola et Simonini sont le seul et même auteur du journal) semble commander à ce qu'il est et ce qu'il sent, comme le texte des Protocoles hantera Simonini au point de lui faire croire à ses propres inventions. Le texte devient ainsi le révélateur des activités du corps : traces et souvenirs se mêlent par lesquels Simonini ne se reconstitue un moi qu'en *s'*écrivant. Cette circulation de l'identité, des traces du corps à leur textualisation, de la textualisation à sa traduction symptomatologique, trouve son point culminant au moment où le protagoniste retrouve la mémoire, accède au souvenir traumatique, s'évanouit puis se réveille conscient de son dédoublement identitaire :

> À cet instant, celui qui, par-dessus l'épaule de Simonini, aurait ensuite lu le compte-rendu de Dalla Piccola, aurait vu que le texte s'interrompait, comme si la plume, dès lors que la main ne parvenait plus à la soutenir, avait tracé spontanément, tandis que le corps de l'écrivain glissait à terre, un long gribouillis dépourvu de sens qui se finissait au-delà de la surface du feuillet, barbouillant le feutre vert du secrétaire. Puis, sur un feuillet suivant, il semblait que le capitaine Simonini avait repris la plume. Celui-ci s'était réveillé vêtu en prêtre, avec la perruque de Dalla Piccola, mais se sachant désormais sans l'ombre d'un doute être Simonini. Il avait immédiatement vu, ouvertes sur la table, et couvertes d'une écriture hystérique et de plus en plus confuse, les dernières pages qu'y avait rédigées le prétendu Dalla Piccola, et tandis qu'il lisait il transpirait, le cœur lui battait, et avec lui il se souvenait, jusqu'au point où l'écriture de l'abbé finissait et lui (l'abbé) ou plutôt lui (Simonini) s'étaient… non, s'était évanoui[c].

---

[a] Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit*., p. 271.

[b] "*Caro capitano Simonini, questa mattina mi sono svegliato con la testa pesante e uno strano sapore in bocca. Dio mi perdoni, era sapore d'assenzio! Vi assicuro che non avevo ancora letto le vostre osservazioni di ieri notte. Come potevo sapere che cosa avevate bevuto se non lo avessi bevuto io stesso? […] Oppure no, ho la testa confusa, sto scrivendo del sapore che ho sentito in bocca svegliandomi ma lo scrivo dopo avervi letto, e quel che Voi avete scritto mi ha suggestionato.*" *Ibid.*, p. 199.

[c] "*A questo punto chi, al di sopra delle spalle di Simonini, avesse poi letto lo scritto di Dalla Piccola, avrebbe visto che il testo si interrompeva, come se la penna, non riuscendo più la mano a sostenerla, avesse tracciato*

Si l'écrivain dédouble ses corps, ses voix et ses identités, c'est parce qu'il a pris au pied de la lettre l'imposture par laquelle il avait endossé le rôle d'un abbé Dalla Piccola, tel un acteur pirandellien incapable de savoir où commence sa transformation en personnage et où finit la fiction, si l'imposture est *dans* la vie ou *de* la vie, pour le dire avec Sciascia :

> Il avait mis en scène Dalla Piccola – le sien, après avoir tué le vrai – quand Lagrange lui avait demandé de s'occuper de Boullan. Il pensait que pour nombre d'affaires un ecclésiastique aurait suscité moins de soupçons qu'un laïque. Et il ne lui déplaisait pas de remettre au monde quelqu'un qu'il avait supprimé. […] Une fois Dalla Piccola entré en scène, il avait aménagé la chambre avec des meubles de peu de prix et il y avait situé la demeure fantôme de son abbé fantôme[a].

Pris d'une *hybris* démiurgique, Simonini a entendu ressusciter un mort, créer un fantôme, tant et si bien qu'il a fini hanté par sa propre création, et que, dans une logique de simulacre, sous l'effet du trauma qui le coupe du réel, l'imposture est devenue identité, le corps fictif fabriqué et truqué est devenu un second corps-copie agissant (à la manière des *cerretani*). Mais Simonini n'est pas cet autre abbé imposteur qu'est le Vella de Sciascia, personnage postmoderne en tant que son angoisse d'un monde de simulacre où le réel et la fiction, la vérité et le mensonge, seraient essentiellement et irréversiblement confus, est une angoisse d'ordre existentiel : elle émerge dans un moment de conversion éthique où Vella dénonce sa falsification, accepte d'en payer le prix pénal, se démasque. Sa tentation d'une foi fragile dans un « monde de la vérité » qui serait le monde des vivants s'adosse à une répudiation de la falsification. Si Vella est devenu écrivain par la pratique du faux, s'il a eu accès à l'émancipation littéraire de la fantaisie arabo-médiévale, celle-ci n'a pas besoin que l'activité du faussaire perdure pour être acquise : le faux n'a été qu'une étape de l'humanisation de Vella. À l'inverse, la création de fantômes, le vertige identitaire de Simonini débouchent sur la falsification et l'autorisent : non seulement il pratique l'imposture pour pouvoir mieux accréditer ses falsifications[b], mais encore il compte bien la poursuivre, même après la révélation de sa crise

---

spontaneamente, mentre il corpo dello scrivente scivolava a terra, un lungo ghirigoro senza senso che finiva oltre il foglio imbrattando il feltro verde della scrivania. E dopo, in un foglio successivo, pareva che a scrivere avesse ripreso il capitano Simonini. Il quale si era risvegliato vestito da prete, con la parrucca di Dalla Piccola, ma ormai sapendosi senza ombra di dubbio Simonini. Aveva subito visto, aperte sul tavolo, e coperte da una scrittura isterica e a mano a mano sempre più confusa, le ultime pagine che vi aveva stilato il preteso Dalla Piccola, e mentre leggeva sudava, e il cuore gli palpitava, e con lui ricordava, sino al punto dove la scrittura dell'abate finiva e lui (l'abate) ovvero lui (Simonini) erano, no… era svenuto." *Ibid.*, p. 467.

[a] "*Aveva messo in scena Dalla Piccola – il suo, dopo aver ucciso quello vero – quando Lagrange gli aveva chiesto di occuparsi di Boullan. Pensava che per molte faccende un ecclesiastico avrebbe destato minori sospetti di un laico. E non gli dispiaceva rimettere al mondo qualcuno che aveva soppresso. […] Una volta entrato in scena Dalla Piccola, aveva arredato la stanza con mobili di poco prezzo e vi aveva situato la dimora fantasma del suo abate fantasma*." *Ibid.*, p. 469-470.

[b] *Ibid.*, p. 470.

identitaire : la disparition du faux Dalla Piccola doit laisser place à des identités nouvelles, à une prolifération des impostures possibles[a]. Le vertige des identités plurielles ne débouche pas sur une angoisse pirandellienne, comme chez Vella, mais sur la jubilation de disposer de corps multiples et interchangeables : « il s'était ingénié à inventer une autre calligraphie, plus fine et presque féminine, et il avait également entrepris de modifier sa voix. Vraiment, quand il était Dalla Piccola, Simonini non seulement parlait et écrivait de manière différente, mais il pensait de manière différente, se coulant complètement dans ce rôle[b]. » Nul sentiment de la perte chez Simonini : l'assassinat, qui engendre l'imposture et la falsification, est le prélude à la démultiplication de soi.

Mais ce dédoublement engendrant une prolifération des corps, Simonini/Dalla Piccola ne sait plus bien quel corps est le sien, et est tenté de se contempler soi-même en cadavre[25]. Il avait pourtant tout fait pour exorciser par avance les fantômes de ses victimes. Ayant tué le véritable abbé Dalla Piccola qui le menaçait de le dénoncer comme faussaire, Simonini jette son cadavre dans les égouts situés en dessous de son habitation : « Entre les parois et le canal à proprement parler […] se trouvait un marchepied assez étroit, et c'est là que je déposai le cadavre. Je calculais qu'avec ces miasmes et cette humidité il se serait décomposé assez vite, et qu'il ne serait ensuite plus resté que des ossements non identifiables[c]. » « Des ossements non identifiables », indistinctement mêlés aux déchets des égouts de Paris : soit, à moins d'être *corpisantaro*, l'exact inverse d'une relique. La disparition du corps doit entraîner celle de la mémoire de la victime et la conjuration de toute revenance de sa part. Elle repose sur l'absence d'identification possible de ses restes, mais elle est immédiatement déjouée par le fait que Simonini se retrouve dans la situation d'en faire le récit à sa victime : « tirer derrière soi un curé parmi des excréments, non seulement les miens, mais qui sait encore de qui d'autre avant moi, n'est pas chose agréable, d'autant plus si on doit la raconter à sa propre victime – mon Dieu, que suis-je en train d'écrire[d] ? » Le divorce entre corps et identité se matérialise par un divorce entre corps et texte qui fait vaciller le *je* qui s'exprime : le corps obéit au texte et produit les symptômes relatés ; le texte obéit au corps et produit des énoncés impossibles. La *deixis* normalement assurée par le pronom personnel dysfonctionne[26] : Simonini comme Dalla Piccola

[a] *Ibid.*, p. 472.
[b] "*si era ingegnato di inventare un'altra calligrafia, più minuta e quasi femminile, e aveva preso anche a modificare la voce. Davvero, quand'era Dalla Piccola, Simonini non solo parlava e scriveva in modo diverso ma in modo diverso pensava, calandosi completamente in quella parte*." *Ibid.*, p. 470.
[c] "*Tra la parete e il canale vero e proprio […] c'era un marciapiede alquanto stretto, e lì ho deposto il cadavere. Calcolavo che con quei miasmi e quell'umidità si sarebbe decomposto abbastanza presto, e dopo sarebbe rimasto solo dell'ossame non identificabile.*" *Ibid.*, p. 269.
[d] "*tirarsi dietro un curato tra gli escrementi non solo miei ma di chissà chi prima ancora di me, non è cosa gradevole, ancor più se si deve raccontarla alla propria vittima – mio Dio, che sto scrivendo?*" *Ibid.*, p. 268-269.

deviennent incapables de déterminer ce que désigne ce pronom singulier. « Mais puisque qu'il semble que ce n'est qu'en sombrant dans un sommeil sans rêves que je me réveille comme abbé Dalla Piccola, je voudrais bien voir comment, à présent, je pourrais me réveiller dans les habits d'un défunt dont j'ai indubitablement été la cause et le témoin de la disparition[a] », écrit Simonini en conclusion de son récit de dissimulation de cadavre.

L'ironique miracle négatif qui fait de Simonini le témoin du martyre du prêtre, et signale la dichotomie entre ce que le corps a perçu (vision du cadavre, odeur des excréments, effort physique du déplacement), ce que le *je* rapporte, et ce que Simonini lecteur peut lire dans son propre journal, trouve en effet son pendant dans la crise identitaire de Dalla Piccola. Celui-ci se voit à la fois « ressuscité » (c'est le titre d'un chapitre, « *Dalla Piccola Revivido* »), et privé d'identité : le corps et le nom ne correspondent plus. Et, significativement, là où Simonini s'érigeait en témoin pour tenter de réaffirmer sa maîtrise sur les événements, son corps et son identité, Dalla Piccola est celui qui refuse de voir, qui fait de l'anti-relique un spectacle interdit. Le cadavre d'origine est nié dans sa matérialité au profit du corps-copie en quête d'une substance ontologique à conférer à son *je* :

> S'il y a quelqu'un qui devrait savoir avec certitude que vous ne m'avez pas tué, c'est moi. […] Je me suis demandé ce que je voulais vérifier : si le peu d'os d'un cadavre que vous dites avoir abandonné il y a plus de vingt-cinq and était encore là ? Et j'aurais dû descendre dans ce merdier pour décider que ces os ne sont pas les miens ? Permettez-moi de vous dire que je le sais déjà. Je vous crois, donc, vous avez tué un abbé Dalla Piccola. Qui suis-je alors, moi ? Pas le Dalla Piccola que vous avez tué (qui du reste ne me ressemblait pas), mais comment se peut-il qu'il existe deux abbés Dalla Piccola ? […] Je suis pris d'un désir irrépressible de me tuer, mais je sais qu'il s'agit d'une tentation diabolique. Et puis, pourquoi me tuer si vous m'avez déjà tué ? Ce serait du temps perdu[b].

Voilà donc l'auteur d'un journal qui rêve de se tuer lui-même pour surmonter la division entre sujet et objet de l'écriture. C'est du reste ce qui se produira symboliquement quand Simonini aura retrouvé la mémoire : sujet à nouveau unifié, il se débarrassera des atours de l'abbé pour le faire disparaître et exorciser définitivement la hantise de son double. Le spectre qui le possédait, les reliques de l'abbé assassiné redeviennent alors de purs costumes

---

[a] "*Ma siccome pare che solo sprofondando in un sonno senza sogni mi risvegli come abate Dalla Piccola, vorrei ben vedere come ora potrei risvegliarmi nei panni di un defunto della cui scomparsa sono stato indubitabilmente e causa e testimone.*" *Ibid*., p. 270.

[b] "*Se c'è qualcuno che dovrebbe sapere per certo che non mi avete ucciso, sarei io. […] Mi sono chiesto che cosa volevo verificare: se c'erano ancora le poche ossa di un cadavere che voi dite di avervi abbandonato più di venticinque anni fa? E avrei dovuto scendere in quello schifo per decidere che quelle ossa non sono le mie? Se mi permettete, lo so già. Dunque vi credo, avete ucciso un abate Dalla Piccola. Chi sono allora io? Non il Dalla Piccola che avete ucciso (che oltretutto non mi assomigliava), ma com'è che esistono due abati Dalla Piccola? […] Sono colto da un desiderio insopprimibile di uccidermi, ma so che si tratta di tentazione diabolica. E poi, perché uccidermi se voi mi avete già ucciso? Sarebbe tempo perso.*" *Ibid.*, p. 271-272.

endossables à volonté, et non un deuxième corps et une deuxième identité : « Il s'agissait seulement de "tuer" (pour la seconde fois) Dalla Piccola. Rien de plus facile. Simonini s'était ôté sa parure d'abbé, il avait reposé la soutane dans le couloir, et voilà que Dalla Piccola avait disparu de la surface de la terre[a]. »

Dans *Il Cimitero di Praga*, l'écriture fonctionne comme une *conjuration* : elle est à la fois capable de susciter et d'exorciser des fantômes, sans que ceux-ci soient de même nature dans ces deux opérations symétriques. Les fantômes repoussés, générés par les reliques incomplètes, répugnantes, des égouts, sont ceux des victimes du passé de Simonini : écrire son histoire, s'écrire, permet alors de s'*autoriser* à dévoiler ce passé et à le maîtriser ; l'assassin fait de l'écriture de son crime l'instrument de la transfiguration du meurtre en un récit qui, à défaut de le rédimer, le neutralise au moment même où il le dévoile, le déréalise en pur accident narratif. À l'inverse, les fantômes persistants naissent de l'écriture : ce sont les textes, les « fantômes rabougris » de la nuit romanesque de Prague, qui possèdent Simonini au point d'informer, à la fin du roman, ses croyances et ses perceptions. C'est que le récit, pour Eco, est un *pharmakon* : ce que la fiction désamorce en en faisant un pur objet textuel, elle le réamorce en le rendant spectral. C'est pourquoi Eco choisit de lutter roman contre récit, contre les Protocoles : pour conjurer le pouvoir d'envoûtement de ce récit mystifiant par les charmes du roman feuilletonnant.

La mauvaise conscience de son crime, qui tient lieu de deuil au sociopathe qu'est Simonini (car se projeter dans l'identité de sa victime est aussi une manière de nier la perte), est donc dépassée dans l'écriture, par la transformation du corps en déguisement. Mais si cette opération est possible, c'est parce que, auparavant, à la démultiplication du *je* comme autre avait répondu la prolifération corps-reliques inauthentiques. En effet, ce n'est pas le cadavre du seul Dalla Piccola qui se trouve dissimulé dans les égouts, comme Simonini/Dalla Piccola en fait la découverte. Dans une répétition trait pour trait de la scène du meurtre de son modèle original, celui-ci se retrouve à assassiner un espion russe (qu'il ne reconnaît pas), et à le traîner dans les égouts où il sait devoir retrouver les restes de « son » corps :

> Je l'ai porté là où je croyais trouver les seuls ossements de l'autre Dalla Piccola. M'y attendaient cependant deux surprises. L'une, que ces vapeurs et cette pourriture souterraine, par quelque miracle de la chimie, la reine des sciences de notre temps, avaient contribué à conserver pendant des décennies ce qui devait être ma dépouille mortelle, certes réduite à un squelette, mais parée de quelques lambeaux d'une substance semblable à du cuir, de sorte à conserver une forme encore humaine, quoique momifiée. La seconde est que, à côté du présumé Dalla Piccola, j'ai trouvé

[a] "*Si trattava solo di 'uccidere' (per la seconda volta) Dalla Piccola. Bastava poco. Simonini si era tolto il trucco da abate, aveva riposto la tonaca nel corridoio, ed ecco che Dalla Piccola era scomparso dalla faccia della terra*." *Ibid.*, p. 472.

> deux autres corps, l'un d'un homme en habit clérical, l'autre d'une femme à demi nue, tous deux en voie de décomposition, mais dans lesquels il m'a semblé reconnaître quelqu'un d'assez familier. De qui étaient ces deux cadavres qui m'ont provoqué comme une tempête dans le cœur, et d'indicibles images dans la mémoire ? Je ne le sais pas, ni ne veux le savoir[a].

Comme Simonini, Dalla Piccola connaît le pouvoir de hantise des reliques : non seulement le cadavre laissé à disparaître perdure, telles les momies de Palerme, pour se constituer en corps miraculeux (« *qualche miracolo* »), mais il se démultiplie. Le refus de Dalla Piccola de se laisser aller à la reconnaissance aristotélicienne dont pourtant tous les éléments sont réunis (vision inattendue, signes distinctifs qui identifient les corps – dont on comprendra ensuite qu'il s'agit de l'abbé Boullan et de Diana Vaughan[27] –, violence de la réaction émotionnelle qui précède la compréhension rationnelle) signale son refus d'affronter ce rappel indésirable du passé qu'il lui faudra apprivoiser et conjurer par l'écriture. On trouve donc sous la plume d'Eco une parodie du dispositif reliquaire et du travail de deuil qu'il entraîne habituellement : l'épiphanie de la relique authentique se renverse en spectacle repoussant d'un corps ironiquement miraculé ; la vénération devient horreur ; l'identification et le savoir qui accompagnent la reconnaissance du caractère sacré du corps se font oubli et aveuglement délibérés. Les corps non identifiés, indices de la vérité d'un passé occulté car traumatisant, ne deviendront lisibles que par leur intégration dans un texte. Aussi, si le trauma est le point de départ de l'écriture du journal, le meurtre, qui scande la vie de Simonini, s'avère, du moins dans le cas de celui de Dalla Piccola, le moyen, en se laissant hanter par le corps que l'on a fait disparaître, de multiplier ses *je* d'écrivain – et donc les possibilités de son récit. Ceci, parce que le meurtre est ce qui permet de transformer, symétriquement, le corps réel, *authentique*, de sa victime, en fausse relique, en corps inauthentique et inidentifiable[b].

Dans les récits postmodernes, la vénération de la relique maintenait présent le corps et empêchait le narrateur de faire son deuil ; il fallait que celui-ci reconnaisse sont *inauthenticité*

---

[a] "*l'ho portato dove credevo di trovare solo le ossa dell'altro Dalla Piccola. Invece ho avuto due sorprese. Una, che quei vapori e quella muffa sotterranea, per qualche miracolo della chimica, scienza regina dei tempi nostri, avevano contribuito a conservare per decenni quella che doveva essere la mia spoglia mortale, ridotta sì a scheletro, ma con qualche brandello di una sostanza simile a cuoio, in modo da conservare una forma ancora umana, ancorché mummificata. La seconda è che accanto al presunto Dalla Piccola ho trovato altri due corpi, uno di un uomo in abito talare, l'altro di una donna seminuda, entrambi in via di decomposizione, ma nei quali mi è sembrato di riconoscere qualcuno che mi era assai familiare. Di chi erano questi due cadaveri che mi hanno provocato come una tempesta nel cuore, e indicibili immagini nella mente? Non lo so, non voglio saperlo*." *Ibid.*, p. 331-332.

[b] Voir p. 462-464, où l'invention du Cimetière de Prague et le meurtre et ses suites sont explicitement comparés : « Je me dis que je devais faire disparaître le cadavre de cette femme dans l'égout du rez-de-chaussée – qui devient désormais plus accueillant que votre cimetière de Prague, capitaine. » "*Mi dico che devo fare scomparire il cadavere della donna nella cloaca a pianterreno – che ormai sta diventando più accogliente del vostro cimitero di Praga, capitano*."

(parce qu'il s'agissait d'un faux, parce que les reliques en général sont inefficaces, parce que la falsification est encore présentée comme le symptôme d'un moi aliéné[28]) pour pouvoir écrire. Le récit se fait alors le compte-rendu d'une émancipation de la fascination sacrée que suscite la relique, qui en passe soit par le retour à la création originale (c'est Winckler se réappropriant son *je*), soit par la reconnaissance de la productivité de la copie. Dans le récit épimoderne qu'est le *Cimitero di Praga* en revanche, la relique est toujours déjà inauthentique[a] : on refuse de la considérer comme telle, on la supplante par des corps-copies qui s'incarnent en se textualisant ; les corps sont le rebut évacué pour laisser place au récit. C'est aussi ce qui se produit dans *Excusez les fautes du copiste* : le narrateur ampute symboliquement son corps (il se rend aphone) pour pouvoir écrire ; mais ce n'est pas à la falsification qu'il renonce *in fine* (on contraire, on a vu combien son récit se place sous le signe du faux), mais à l'œuvre originale, à l'originalité comme condition d'appréciation de l'œuvre d'art (d'où sa destruction du tableau d'Ensor). Ce qui s'esquissait dans le roman de Barnes (l'assomption de la copie comme point de départ heuristique de l'écriture) se radicalise dans les récits épimodernes, où seule la copie devient véritablement signifiante. Les corps ne commencent à être des indices que lorsqu'ils se démultiplient, se dédoublent, deviennent matrice à récit. Dans *Il cimitero di Praga*, l'écriture des Protocoles devient ainsi le pendant de celle du journal : l'outil traditionnel d'introspection conjure les fantômes pour circonvenir l'horreur du passé en la déréalisant ; celle du faux complot reste l'œuvre par laquelle Simonini s'affirme comme écrivain (quoiqu'il ne renonce pas au journal, même après sa guérison), alors même que son texte se fonde sur une série de plagiats et qu'il en suscite lui-même en série. L'auteur est écrivain d'être copiste, et se geste se matérialise dans les récits par l'abandon d'un corps unique qu'on démembre pour le démultiplier, ou qu'on dédouble pour en dé-singulariser le *je*, naître à l'écriture en renonçant au point d'origine de l'identité unique. Cette logique est évidemment poussée à son point d'aboutissement le plus radical dans *Veuves au maquillage,* où la transformation du corps de l'écrivain en de multiples fausses reliques est le prélude nécessaire à l'écriture.

- *Prolifération des reliques, prolifération des récits*

Dans le roman de Pierre Senges en effet, où le narrateur se démembre progressivement selon des rituels tirés de la littérature et des légendes, chaque ablation donne lieu à des récits

[a] À l'image de celles des « vrais » ("*veri*") rois mages, Theobens, Menser et Saïr, exhibées lors des messes noires de l'abbé Boullan. *Ibid*., p. 455.

plus ou moins crédibles du devenir possible des morceaux amputés ; dans une version, les ossements et autres organes prélevés finissent dans les poubelles du voisinage, dévorés par les chiens de passage. Dans une autre, l'humérus du narrateur, acheté par un curé d'une paroisse en déshérence, devient une relique convoitée par les plus hautes autorités du Vatican, objet d'un trafic de prélats, avant de disparaître mystérieusement quelque part entre Rome et le patriarcat de Moscou. Le corps du narrateur oscille donc dans ce roman entre la relique sacrée, objet de vénération, et le rebut le plus sordide. Le récit étant une réécriture masquée de l'*Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, le découpage du corps du narrateur est le prétexte à la transformation de celui-ci en texte. Chaque amputation générant des récits possibles, plus le corps du narrateur se délite, se décompose, plus le texte prolifère et confère une dignité ou une absurdité fictionnelle aux membres épars :

> On a cru ne pas pouvoir surmonter un paradoxe : toutes les formes d'injure et de blasphèmes, toutes les formes de provocation, sont […] une façon de se servir de son corps — langue tirée, doigt tendu… Or c'est ce corps obscène et théâtral dont je me prive, précisément au nom de cette théâtralité, de cet érotisme en faux relief. […] [M]es fragments me serviront d'émissaires, seront auprès des autres et le plus loin possible, les représentants de mon corps, me serviront d'effigie humiliante, de pied de nez sans attache ou de seau d'eau coincé en haut des portes. Ce qui tombe de moi sera mon dernier corps, c'est-à-dire mes grimaces, mes beaux présents[a].

Le greffier ne fait pas le deuil de son corps pour se détourner de la falsification et renaître un autre, se redonner un soi authentique. Au contraire, le deuil est supplanté par une pratique de la « pitrerie » qui interdit toute déploration qui ne soit pas parodique, tandis que la perte délibérément organisée de soi (« ce corps […] dont je me prive ») ne doit déboucher que sur une pratique accrue de l'imposture devenue « beau présent ». Dans les récits postmodernes, la falsification est encore prise dans les rets de l'ontologie : il n'y a pas d'être « vrai », ou « authentique », et c'est ce constat qui suscite la mélancolie ; la construction d'un soi y sert de réponse. Non que ce moi nouveau soit présenté comme indéniablement, évidemment authentique ; il est une somme de masques, d'esquives, de fuites qui permettent de prendre la parole, à l'image de Freddie ou du Braithwaite qui se fait écrivain en inventant à Flaubert des apocryphes. Mais, qu'ils éprouvent l'angoisse d'un monde pirandellien ou tout de simulacres, ou la tristesse de l'inaccessibilité d'une vérité toujours perdue, les protagonistes des romans de faussaires postmodernes rêvent encore, même si c'est purement utopique, d'une réconciliation de l'essence et de l'apparence, du symbole et de la signification, du *je* et de la connaissance de soi – ils voudraient, même s'ils s'en sentent et s'en savent exilés, habiter « le monde de la

[a] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit*., p. 161-162.

vérité » (et espèrent, à défaut, se construire un paradoxal monde de la sincérité en se faisant créateurs conscients de leur statut problématique). D'où la différence entre la mélancolie postmoderne et la mélancolie baroque qu'on aime parfois à rapprocher. De la part de Vella, penser que Di Blasi sera, après son exécution, dans le monde de la vérité, tient encore de l'influence de la pensée baroque : le seul spectateur qui détienne la clé du sens du théâtre du monde sur lequel s'agitent des acteurs et des actrices illusionnés, c'est Dieu[a]. Mais que l'abbé songe, immédiatement après, que le monde de la vérité est en fait celui des hommes vivants, de l'histoire et des livres[b], le rapproche de la pensée postmoderne : récit contre récit, la vérité est certes toujours plurielle, construite, et polémique – mais c'est bien pour cela qu'il n'y a pas de relativisme moral possible et que tout auteur qui s'assume comme tel doit prendre position sur le champ de bataille éthique, même (et surtout) lorsqu'il s'agit de lutter fiction contre fiction, imposture contre imposture.

En revanche, les récits épimodernes se détournent du prisme ontologique : l'imposture n'y est pas la clef de voûte de la construction ou de la déconstruction d'une identité, d'un *je*, donc de la sincérité d'une prise de parole et de l'authenticité de l'élaboration d'une *persona* d'auteur qui garantisse le pacte de lecture grâce auquel le roman du faussaire pourra être lu et faire sens. C'est une *pratique* qui permet à l'écrivain de se faire auteur non par la construction d'un *moi*, mais par l'élaboration de récits proliférants. Le corps de l'auteur sacrifié sur l'autel de la fiction devient ainsi le symbole du renoncement à l'unicité d'une voix auctoriale, à la sincérité et l'authenticité comme valeurs éthiques garantes de la lisibilité du récit, au nom d'une pratique de la véridicité qui en passe par l'élaboration des règles du jeu de l'imposture.

> Nos petits colis sont des prétextes à racontars, à billevesées : entre les veuves et moi […] s'est établi un jeu : c'est à qui rapportera l'histoire la plus longue, la plus complète, la plus prometteuse — le compte rendu qui satisfait le plus notre appétit de vengeance et de merveille. C'est à qui prétendra (à tort ou à raison : mais nous *accordons* toujours notre *crédit* aux témoins) avoir adressé le colis le plus fantasque au ministre le plus en vue, c'est à qui rapportera le plus éloquemment la réaction de sa victime, étayée si possible d'une *preuve*, lettre personnelle ou article des faits divers ; c'est à qui proposera le projet *invraisemblable mais efficace*, s'inventera une victime qui nous agrée ou nous dépasse, et la désigne parmi la foule. C'est pour nous un jeu que d'associer le mieux possible telle partie du corps à telle personne, comme on choisit son cadeau en fonction de celui à qui on l'adresse[c] […].

[a] Cette réflexion m'est inspirée par « Écritures en trompe-l'œil : état de l'art sur les dissimulations et falsifications de la littérature contemporaine », l'introduction de Jochen Mecke au colloque « Littératures du faux » organisé par Anne-Sophie Donnarieix et Jochen Mecke du 24 au 26 juin à l'Université de Regensburg (actes à paraître).
[b] Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit*., p. 166.
[c] P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 164. Nous soulignons.

Les notions d'authenticité ou de sincérité sont ainsi supplantées par celle de *crédit* : il ne s'agit plus de *re*construire une vérité perdue en tentant de déterminer les moyens les moins fallacieux pour ce faire, mais d'être rigoureux dans la pratique de l'imposture, c'est-à-dire dans l'invention et la participation au jeu, au pacte proposés au lecteur. La notion de vérité aléthique devenue impertinente après les recherches postmodernes, et dont le peu d'*efficacité* est démontré par les reliques falsifiées, peut alors faire place à celle de *confiance*. Le narrateur a détourné les outils habituels de la vérité et de ses systèmes d'attestation : la preuve ne fait plus référence à aucun élément attesté du réel, mais témoigne du sérieux de l'investissement des joueurs dans la partie engagée. C'était déjà, du reste, la fonction du corps-preuve du greffier lorsqu'il se rêvait en cadavre de scène de crime. À l'inverse des récits à énigmes traditionnels, où le corps est un indice parce qu'il est la trace unique d'un événement unique qu'on peut reconstituer d'une manière univoque et certaine (la fameuse « solution » du roman policier), le narrateur veut se faire victime pour multiplier les amorces de récits possibles :

> Avoir un cadavre (même réduit à l'état d'une simple silhouette dessinée à la craie) dans son salon, sur sa moquette (la moquette est nécessaire pour que la tache de sang s'imprègne et dure : un carrelage lisse ne garde pas en mémoire les scènes sanglantes ; la mystérieuse réminiscence des maisons hantées se borne bien souvent à des problèmes de propreté, d'imprégnation, de persistance), et mener l'enquête à son propos : ça ne suffit pas pour meubler sa solitude — surtout si le cadavre et l'enquêteur sont une même personne — mais ça tue le temps, et distrait de l'ennui — parce qu'un drame de cette nature permet d'émettre sans compter une série d'hypothèses, nées du soupçon, au sujet de n'importe quoi, ou de n'importe qui[a] […].

Il s'ingénie ainsi, non pas à exorciser des fantômes aliénants, comme dans les récits postmodernes, mais à se créer des hantises artificielles, des traces factices *ad hoc*, selon des objectifs pragmatiques bien définis (d'où l'éloge de la moquette) et cependant non dénués de romanesque : « Il doit y avoir ainsi quelque chose de nostalgique à enquêter sur sa propre mort, et un petit côté tables tournantes qui s'accorde bien avec l'esprit de justice et de vengeance[b]. » Au fond, le narrateur voudrait être dans la situation de Simonini : faire du meurtre (de soi ou d'un autre) la pratique artistique autorisant le dédoublement de soi, et par là l'accès à l'invention fictionnelle (faux journal ou faux protocoles) :

> je n'ai pas su résoudre le problème consistant à faire jouer par une seule personne le rôle du cadavre et celui de l'enquêteur : dédoublement sans lequel, pourtant, il n'y a pas d'instruction possible.

[a] *Ibid.*, p. 19-20.
[b] *Ibid.*, p. 19.

> Ma mort suicide, ou crime invraisemblable, m'apparaissait clairement comme un impossible — une aporie, diraient mes infirmières — du fait d'une logique vicieuse ou de ma propre nonchalance. En finir *avec art* m'a semblé sans issue[a] […].

Il s'agit donc de donner littéralement de sa personne en offrant son corps comme preuve de sa bonne volonté dans la pratique régulée de l'imposture devenue métaphore de la communication littéraire. Dès lors, la *mimesis* réaliste est subvertie, et les effets de réel, mais surtout de véridicité, sont dénoncés comme de simples masques : l'importance accordée à l'invraisemblable acte le renoncement à prétendre illusionner le lecteur – ce qui ne veut pas dire ne pas le piéger : simplement, l'instrument essentiel du piège ne sera pas le simulacre, mais l'incertitude sur les modalités dont le *crédit* des uns et des autres se distribue à l'intérieur du texte. À qui ou à quoi *accorder crédit* dans un texte miné, crédit pourtant nécessaire à toute pratique interprétative – sans quoi le monologue du greffier ne serait qu'un soliloque insensé ? Cette gageure (ludique, herméneutique, mais aussi éthique, *a fortiori* dans des textes comme le *Cimitero di Praga*, où savoir à quoi accorder crédit et pourquoi accorder crédit à la fiction est vital) redéfinit ainsi l'écriture et la lecture des textes épimodernes comme une forme de *risque*, dont la *praxis* des Veuves constitue un modèle possible[29] :

> Nos attentats prennent la forme de projets, sans cesse plus précis, plus imagés et plus fantasques ; parfois les veuves en prévoient même les costumes et le bon déroulement : elles ont suffisamment les pieds sur terre, mais aussi de l'expérience doublée d'une solide documentation, pour tout appréhender sans trop se tromper ni tomber dans l'affabulation : projettent avec l'aplomb des futurologues, déduisent de quelques prémices le déroulement ultérieur de nos crimes, de nos offrandes et quand, la nuit venue, sur le sommier qui grince, elles font un compte rendu exhaustif des faits, personne ne songe à les mettre en doute — quand tout le monde sait que plus rien ne peut être invalidé s'il se trouve inscrit dans le présent procès-verbal[b].

« Tout appréhender sans trop se tromper ni tomber dans l'affabulation » : c'est-à-dire que le jeu peut comporter des erreurs et des exagérations. L'invraisemblance extrême conduirait à une suspension de la crédulité qui déferait nécessairement le jeu (si l'on entre dans le monde de la fable, il n'y a plus aucun vertige quant à la nature et la fonction de ce qui est raconté, tout est pure fiction sans lien avec le monde réel, donc sans risque) ; l'erreur dévoilerait la maladresse de l'auteur et ruinerait l'immersion. Si le projet doit être « invraisemblable mais efficace », c'est bien qu'il doit permettre une forme d'immersion fictionnelle, sans pour autant dénoncer immédiatement sa nature de fiction, ni cependant céder à la facilité du simulacre. Accorder confiance à l'écrit sera d'autant plus efficace qu'on laissera le lecteur douter ou

[a] *Ibid.*, p. 20-21.
[b] *Ibid.*, p. 165.

sourire, que la puissance narrative supplantera visiblement l'incrédulité programmée, que la fiction paraîtra trop belle pour n'être pas vraie (ou, au moins, provisoirement et pendant la lecture, tenue pour telle). Ce que proposent les Veuves et le narrateur, c'est moins une *mimesis* dangereuse qu'une démiurgie faussée : si rien n'est invalidable dès lors qu'il est inscrit dans l'espace de la fiction, alors il revient au lecteur de savoir comment il appréhende l'ontologie d'un monde fictionnel qui n'existe que d'être fabulé, mais aussi d'être investi de sens par la *confiance* qu'il pourra placer dans son *efficacité* pragmatique (sa capacité à s'enrichir comme monde, à fasciner, à soigner la mélancolie et l'expérience de la perte que thématise la littérature par la productivité de ses fausses reliques copiées et démultipliées).

Ce que reçoit le lecteur en héritage de la part du bâtard qui écrit en s'étant préalablement désaffilié, ce n'est donc pas le corps de l'auteur, ou sa voix, ou son autorité qui garantiraient le texte selon une relation verticale (symbolisée par la filiation, la paternité de l'auteur sur son œuvre, l'originalité de celle-ci) à l'opposé de l'horizontalité nécessaire à la confiance (pour être partenaires de jeu, il faut que chacun des acteurs se risque dans l'aventure de la lecture ou de l'écriture), mais de fausses reliques comme autant de cadeaux piégés :

> parfois il me vient à l'idée de léguer par testament un fragment de mon anatomie à chacune des victimes, laissant le soin aux exécuteurs testamentaires de régler les problèmes de succession, et de distribution : j'aurais pu me brader, d'item en item, et me disperser ainsi plus efficacement chez chacun, jusqu'à ce que je solde mes restes les plus vils au profit d'une œuvre de charité à qui je voue un chien de ma chienne : j'aurais choisi la plus bigote, la plus moralisatrice, celle qui compte le plus d'orphelinats et le moins d'orphelins[a].

Ultime présent du greffier au lecteur : le refus de tout modèle d'héritage et de filiation[30], un éloge de la dispersion comme nouvelle forme de *copia*. Le texte, palimpseste de citations masquées, vient supplanter cet original qui devient progressivement absent qu'est le corps démembré du narrateur. Le corps perdu, loin d'être déploré, est donc célébré par sa capacité de transformation en texte, de production d'une fiction hypertextuelle, redite et copie de textes antérieurs, ironiquement convoqués pour imaginer un devenir de la fiction hors de toute littérature du réel et de toute littérature du moi. D'où le risque encouru à son tour par le lecteur : le récit épimoderne du faussaire lui est adressé comme un défi, un appel à sa capacité à se défaire des autorités consacrées pour faire exister le texte comme support concret d'une relation agonistique et ludique qui redéfinisse la fonction pour lui de la fiction. Faire proliférer les récits, les copies, les fausses reproductions, construire des cristaux n'est pas un jeu purement gratuit et autotélique : il s'agit aussi de démontrer la capacité de la fiction à déconstruire ou

[a] *Ibid.*, p. 166.

reconstruire des modèles de vérité et d'accréditation par lesquels nous construisons la réalité. Le démembrement du corps de l'auteur et sa transformation satirique en fausse relique témoigne dès lors de la nécessité d'une lecture *impliquée* au service du jeu sérieux de la fiction[a]. Plus généralement, la transformation épimoderne du corps perdu de l'auteur en corps textuel et poétique (Heaney semble être tout droit issu du *London* de Blake, Ciulla est ressaisi à travers la citation finale de Dickinson qui évoque le devenir poussière de temps des corps disparus) signale le fait que la fiction ou la littérature, *in fine*, supplantent l'archive, que le témoignage vaut peut-être autant recueilli que reconstruit[31], que la parole fictionnelle peut proposer une vérité possible – à condition que le lecteur se risque à l'évaluer selon les critères de jeu qui lui sont proposés dans des pactes dont la valeur éthique et heuristique ne peut qu'être sans cesse remise en cause. Se priver de corps pour signifier qu'on se prive du recours à l'ontologie et à l'*aletheia* (à l'être dans sa présence unique et son originalité rassurante) au profit d'une rigueur dans la pratique du crédit, de la crédulité et de l'incrédulité, revient ainsi, paradoxalement, à défendre la fiction contre les fantômes et les simulacres, à refuser la facilité de l'illusion au profit de la question nettement plus épineuse des conditions de la confiance accordée à un récit, à fonder l'efficacité de la narration sur sa capacité à redonner une importance parfois vitale aux pactes de lecture qui encadrent la réception d'un texte et viennent refonder la nécessité de « limites de l'interprétation ».

- *Disparition de l'original et limites de l'interprétation*

Si l'on s'accorde à dire que le postmodernisme reste lié à la mise en scène de fictions indiciaires fondées sur la recherche de corps perdus, dont il faut tenter de faire le deuil, au tournant des années 2000 émergerait ainsi un autre paradigme, articulé autour du renoncement à l'exhumation et à la déploration de corps impossibles à retrouver, pour adopter une activité créatrice de re-production de corps conçus comme copies sans originaux. Car deux dangers opposés pourraient guetter la fiction contemporaine : d'une part, la tentation d'un récit réparateur, qui entend rendre justice à des corps disparus, dans une forme de résurrection fictive problématique : qui parle pour les disparus, et les morts ? Que peut-on dire des morts ? C'est le

[a] C'est ce que semble revendiquer Senges : « Mais je ne suis pas sûr que le constat de nos limites entraîne en général la dérision, le second degré désespéré et vain, ou la perte de soi dans le dandysme de la forme – on constate au contraire l'ironie ou l'humour à la place de la dérision, le jeu à la place du second degré hautain et bien souvent une admirable conscience professionnelle : celle de ravir le lecteur. » Arno Bertina et Pierre Senges, « Correspondance entre Arno Bertina et Pierre Senges », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, consulté le 13 septembre 2021, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.09, 2010, nº 1, p. 91.

reproche qu'on pourrait adresser à l'entreprise « postcoloniale » de Sliv : qui sont-ils, lui et Lena, pour prétendre redonner au Mexique son passé perdu du fait de la domination coloniale[a] ? Le recours à de *fausses* reliques peut-il véritablement se concevoir comme une entreprise de réparation ? Leur légèreté ludique peut au contraire apparaître comme une nouvelle manipulation, une nouvelle forme de domination néo-coloniale ; c'est là toute la différence entre l'œuvre de Bello, qui se donne *in fine* un prête-plume en la personne d'Anna-Line Thorman, et de Maria Attanasio, par exemple, qui se met *personnellement* en jeu dans son écriture pour en garantir le sérieux, en ne *remplaçant* pas les morts par des faux, mais en faisant jouer la feintise fictionnelle *à côté* des archives des disparus.

À la mise en scène d'une enquête, d'une méthode mélancolique qui caractérisait les fictions indiciaires postmodernes, semble ainsi succéder une reconstruction fictionnelle dont les fondements éthiques reposent sur une foi accordée, non à un pouvoir démiurgique en tant que tel de la fiction (la fiction ne fait pas revenir les disparus), mais à sa capacité à parler *à côté* du vide (et non par-dessus) laissé par l'original absent. Là où l'enquête postmoderne tendait à remplacer la voix insituable ou muette de l'auteur, ou l'être perdu ou fragmenté dont on déplore la perte, par un discours qui, en en l'exhibant l'absence, en prenait peu à peu la place pour les supplanter (c'est le principe même du travail de deuil et c'est peut-être aussi le sens du *post* de postmoderne), et en en faisant le moyen par lequel l'écrivain pouvait naître à lui-même, les récits épimodernes, eux, se détournent du deuil pour célébrer au contraire la légèreté du décalage de soi à soi, la prolifération possible des fictions et des récits heuristiques dès lors qu'on n'écrit plus *pour* les morts, *à la place des morts*[32], mais à côté d'eux, autour d'eux, en se faisant, comme le greffier, mort symbolique parmi eux, dans une entreprise hypertextuelle de broderie infinie par laquelle, à terme, l'absence ne vaut plus que pour sa capacité à générer des copies, et à se réinventer soi comme copie (d'où le refus du travail de deuil : il ne s'agit pas de dépasser l'absence, mais de convertir la déploration en démultiplication, et la mélancolie en jeu sérieux, et d'où, en partie, l'*épi*[b] d'épimoderne[33]).

Second danger : un relativisme axiologique plus ou moins cynique. Faire des corps des fausses reliques, de faux objets sacrés ; suggérer qu'entre le rebut et l'objet de vénération la différence n'est pas ontologique, mais tient simplement à un acte performatif qui, faisant la part du sacré et du profane, sacralise certains corps pour mieux en dévaloriser d'autres, et fonde des

[a] « Quelques minutes plus tard, un communiqué de la présidence [mexicaine] me confirma que j'avais raison. Felipe Calderón évoquait "un jour de fête et de deuil à la fois" et remerciait "les pionniers sans qui ces trésors inestimables seraient restés encore des siècles au fond des mers". » Antoine Bello, *Les Producteurs, op. cit.*, p. 488.
[b] Sur les sens de ce préfixe, voir Emmanuel Bouju, *Épimodernes, op. cit*.

systèmes de pouvoir et de domination sur des évaluations apparemment scientifiques, mais de fait politiques, c'est, au fond, poser que toute distinction entre corps sacré et corps profane tient de la manipulation. Or, cette position démystifiante ne va pas, non plus, de soi : si la déconstruction des jeux de pouvoir débouche sur une dévalorisation potentielle de *tous* les corps, dénués de toute sacralité possible, le jeu sérieux peut s'inverser en meurtre au nom de l'art : c'est le cas d'un Simonini. C'est aussi, moins tragiquement, le cas du Sylvain de Polet, qui finit, au nom du culte des Beaux-Arts, par détruire des œuvres originales. Le triomphe du faussaire, au fond, n'est donc pas simplement l'aveuglement prolongé des spectateurs de ses toiles : c'est l'annihilation de l'original, le remplacement de celui-ci par une œuvre apocryphe mais non pas moins célébrée. Aussi produire des « tableaux médiocres », de faux tableaux de petits maîtres, ne peut constituer un salut pour le narrateur mélancolique : le dernier acte de défi, c'est véritablement de *devenir* Ensor, soit de *réincarner* l'artiste mort, sans retour possible, puisque l'œuvre a disparu. De manière symptomatique, le narrateur répugne à se définir « faussaire[a] », préférant le terme de « copiste », alors même que son activité suppose l'invention *ex nihilo* de toiles attribuées à d'autres. Alors que Winckler ressassait son identité de faussaire pour mieux exprimer son aliénation, c'est de cesser de se vivre copiste, et de se reconnaître faussaire, que viendra la libération pour Sylvain. Dans le roman de Polet, le faux apparaît comme un objet destructeur, un simulacre dangereux. La substitution du faux n'a plus de valeur heuristique – imaginer de toute pièces une toile qui vienne s'insérer dans la production d'un peintre et en éclairer rétrospectivement, ironiquement, l'ensemble de l'œuvre peint – mais vient supplanter l'original, au nom d'un relativisme esthétique total qui vient vider de tout sens la valeur d'authenticité, et avec elle la mystique de la trace et la sacralité de l'œuvre d'art sur lesquelles repose l'expérience esthétique héritée du modèle de la relique. Si parfaite que soit la copie, elle ne peut fonctionner comme surface de contact entre le spectateur et Ensor : le spectateur sera toujours renvoyé au corps – triomphant – du faussaire. La gratuité même de cette substitution est signifiante : tout l'acte du faussaire vise à détruire symboliquement, spectaculairement, le paradigme reliquaire. À la magie performative de l'attribution vient répondre la tentative de magie mystique grinçante du faussaire, qui entend capter à son profit la sacralité de l'œuvre. En ce sens, et au prix de la destruction de l'original, la falsification devient une consécration de celui qui la commet.

Mais la désacralisation vengeresse, la démystification acide mise en place par le faussaire a également un coût social et épistémique : elle aboutit à un relativisme qui met sur le

[a] Grégoire Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 76-79.

même plan vrai et faux, et par là rend toute expérience esthétique authentique impossible. Si objet authentique et faux ne se distinguent au fond que nominalement, dans quoi peut résider la valeur esthétique de l'œuvre d'art ? Dire que « rien n'est plus éloigné de la vérité toute pure que l'idée du vrai et l'idée du faux[a] », c'est suggérer que la vérité est une construction mouvante, discursive, qui ne peut s'appréhender à travers la partition binaire du vrai et du faux. Comme dans *Les Producteurs*, le récit semble inviter à chercher la vérité ailleurs, dans la fiction du faussaire, dans le discours non-fiable que celui-ci tient sur sa propre action. Si vérité il peut y avoir, elle ne résiderait ainsi que dans cette analyse du faussaire par lui-même, des modalités de son discours, dans le pacte subversif et ambivalent de sincérité – à défaut de véridicité ou de référentialité – qu'il noue avec son destinataire. Or, malgré cette apparente invitation à dépasser les questions de vérité, d'authenticité, c'est le fait de prétendre souscrire à une valeur de sincérité qui vient miner l'entreprise. Alors que chez Senges on peut encore adhérer aux protestations de sincérité du narrateur, justement parce qu'il pratique une éthique fictionnelle de la fraude, Sylvain, en affectant ostensiblement de doute sa confession, empêche toute adhésion distanciée à son récit : le lecteur ne peut plus être un partenaire de jeu, ou même un destinataire, mais une dupe. La seule sincérité possible de la part du faussaire ne réside pas dans le compte-rendu exact de ses crimes, à la veille de son jugement, mais dans la recréation, « en vérité », plus ou moins fictionnelle de sa vie : « Vous ne serez donc pas étonné si l'impression me vient d'avoir en vérité recréé ma vie[b]. » Agencer les événements, les insérer dans une téléologie qui fait du faussaire assagi l'objet d'une révélation finale sur l'inanité de l'opposition entre vrai et faux, c'est mettre en place une éthique ambiguë de la sincérité, qui fait de la fiction le seul médium possible pour accueillir une parole « vraie » parce qu'élaborée par la feintise, « vraie » parce que toujours dissimulée sous le masque de la fiction. Alors que la fraude conditionnait chez Senges l'amour de la vérité et la sincérité, alors que la falsification de Sliv se voulait – si contestable que cela soit – réparation de l'histoire et construction de l'avenir, le pacte indécidable que noue Sylvain avec son destinataire place ce dernier dans une position aporétique.

Le narrateur fait de cette désacralisation de la mystique de la trace un acte esthétique aussi révolutionnaire, dit-il, que les théories esthétiques de la Renaissance. Évidemment, la provocation ne peut fonctionner que s'il s'agit d'une mystification plutôt que d'une falsification : pour être révolutionnaire, encore faut-il que le geste du narrateur soit perçu comme tel. C'est le refus de trancher entre succès de la fraude et révélation du génie mimétique

[a] *Ibid.*, p. 172.
[b] *Ibid.*, p. 171.

et conceptuel qui vient faire dysfonctionner le projet du faussaire. Soit il réussit le geste génial de se faire vénérer comme artiste en lieu et place d'Ensor, mais sous son nom, à la condition que la supercherie ne soit pas dévoilée – condition *sine qua non* pour que la vénération du tableau se poursuive – soit il dévoile la supercherie pour faire admettre à tous son idée révolutionnaire d'une production artistique désauctorialisée. Mais les deux provocations ne peuvent pas être accomplies *en même temps* : leur double revendication simultanée par le narrateur est le signe à la fois du caractère paradoxal de sa démarche et de son insincérité. C'est ce paradoxe qui garantit, *in fine*, la valeur éthique et la signification herméneutique du récit : la mauvaise foi du faussaire mine son discours vengeur même, en fait une position intenable, une posture. Implicitement, et ironiquement, sont ainsi posées des limites à l'entreprise démystifiante : s'il ne s'agit pas de vouloir redonner son caractère sacré à la relique, le relativisme éthique et esthétique du narrateur ne débouche que sur sa propre contradiction. Il n'est qu'un masque de plus, une provocation qui dissimule pour mieux l'accréditer, en souligner le sérieux, l'interrogation qui sous-tend tout le récit : quelle valeur *sui generis* accorder à l'expérience esthétique dès lors qu'on reconnaît la caducité du modèle de la relique ? Quelle valeur éthique et épistémique accorder à la fiction dès lors qu'un discours véridictif, authentique ou sincère au premier degré, n'est qu'un discours aveugle à sa propre imposture ?

Pas plus que les fictions postmodernes, les fictions épimodernes ne s'abaissent donc à un relativisme facile : que le corps-copie, le corps artificiel ou inauthentique puisse parfois s'avérer aussi heuristique ou « efficace » que le corps authentique n'implique pas que tout se vaut. Demander au lecteur de s'impliquer dans le texte en exhibant le sacrifice de son propre corps sur l'autel de la fiction, c'est bien montrer que, derrière le cristal des incarnations et désincarnations possibles, se joue une relation de confiance dont la portée et la productivité doivent déterminer, à leur tour, la valeur de la fiction proposée. Mettant en scène des récits non fiables (témoins fictifs à l'éthique discutable, narrateurs trompeurs, etc.), les fictions contemporaines tempèrent les hantises qu'elles prétendent susciter, ou au contraire l'indistinction entre corps sacrés et profanes qu'elles semblent mettre en scène, par l'ambiguïté de leurs voix narratoriales (comment le narrateur de Pierre Senges, démembré, peut-il continuer encore à écrire sa propre histoire ?). L'exhibition de corps perdus ou proliférants se double toujours ainsi de la production d'une fiction-cadre problématique, qui fait reposer le poids éthique de ce qui est relaté moins sur un narrateur fuyant ou fictif que sur le lecteur lui-même.

2. L'organe et le discours de la preuve

> *« J'en connais un qui regrette que je n'aie pu livrer un élément de la dépouille du peintre ou, éventuellement, un objet ayant appartenu à Modigliani dont il prétendait être fou (d'admiration) […]… mais là, bien sûr, si j'y parvenais, il me ferait une rente : la main du peintre, la main du maître. Rien que la main, et il serait éperdu de reconnaissance toute sa vie. Voilà, il mettrait dans une urne – on le fait bien au Panthéon – l'objet sacré, et chaque fois qu'une de ses charmantes amies aurait partagé ses nuits, pour la remercier, il lui ouvrirait le bocal*[a]*. » Fernand Legros*

Car la désacralisation ou la démystification du corps de l'auteur, dans les récits postmodernes, ou l'engagement de son corps, parodique ou symbolique, dans les récits épimodernes, vont de pair avec une mise en jeu symétrique du corps du destinataire. Comme le souligne ironiquement, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* le narrateur calvinien comparant les plaisirs et les dangers de l'amour physique à ceux de la lecture[34], dès lors que le corps de l'auteur est en jeu sous la forme de relique (authentique, inauthentique, délibérément et explicitement falsifiée), celui du lecteur ou du spectateur est sollicité également pour *éprouver* l'authenticité ou l'inauthenticité de cette relique et déterminer l'usage qu'il est possible d'en faire[35]. Cette relation corporelle à distance est ce sur quoi repose le *connoisseurship* tel qu'il se développe à partir du XIXe siècle : pour reconnaître la *main* du maître, il faut un *œil* – logique capable de se radicaliser en se professionnalisant, puisque certains historiens de l'art se définissent même comme des « œils », *sont* des « œils[b] » (comme d'autre *sont* des « nez ») – leur compétence et leur professionnalisme se sont entièrement incorporés. Or, malgré les mythes épiphaniques qui consacrent l'authenticité de l'objet par son *évidence* (et qui sont mobilisés précisément parce qu'ils permettent de distinguer entre le profane dont le corps n'est pas apte à être saisi de l'authenticité de l'objet, et le spécialiste capable de sentir dans sa chair la vérité ontologique de l'objet[36]), cette relation corporelle n'est ni directe, ni immédiate, ni évidente. Elle est en fait médiée par un certain nombre de dispositifs qui, pour n'être pas toujours verbalisés ou même conscientisés, n'en sont pas moins nécessaires et objectivables. C'est tout l'enjeu pour les acteurs d'une évaluation de faire valoir, par d'autres moyens que leur seule position d'autorité dans leur champ de compétence (croyez-moi puisque

[a] Fernand Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 167.
[b] Voir Philippe Costamagna, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016.

je suis expert), leur jugement sur un objet litigieux. Par exemple dans le cas de l'expertise d'un vin :

> Mais [dans] un accord reposant sur un corps-à-corps avec la chose […] les acteurs partagent leurs sensations et leurs jugements mais restent dans l'incertitude sur la manière d'équiper la relation entre les deux. […] Le fait d'éprouver avec son corps est aussi décisif pour l'accord que la confrontation des repères conventionnels les plus communs (appellation, millésime, indication de mise en bouteille, classement, etc.) ; encore faut-il pouvoir réunir les deux. Pour fournir des prises communes, les perceptions liées au corps doivent coller avec un dispositif qui assure le passage des sensations aux jugements. […] Mais le connaisseur n'a pas besoin de déployer explicitement le dispositif […]. Ce qui reste inaccessible aux profanes, ce n'est ni l'appréciation par le corps propre – le corps réagit au vin, il est sous son emprise –, ni les repères les plus communs, mais la liste complète des dispositifs intermédiaires qui font le passage entre les deux[a].

Bessy et Chateauraynaud soulignent ainsi que le « cadrage de la relation à l'objet s'effectue à la croisée de deux régimes d'appréhension : un régime d'emprise […] et un régime d'objectivation (par lequel l'objet est soumis à une forme de questionnaire). La question de l'authenticité émerge de la difficulté qu'éprouve l'expert à incorporer naturellement l'objet dans sa collection[b] […]. » Car l'emprise corporelle, le miracle épiphanique, demandent en réalité une opération de comparaison entre l'objet évalué et une collection mentale ou matérielle d'objets authentiques à laquelle on décide ou non de l'intégrer – le débat entre experts portant alors sur les limites et la constitution de cette collection[c]. On voit immédiatement le parti que peuvent prendre les faussaires pour tromper leurs dupes : il s'agit pour eux, d'une part, d'agir sur les dispositifs qui articulent la sensation corporelle au jugement explicite, et, d'autre part, d'influencer la constitution de la collection-étalon. D'où les mythes de réincarnation qui saturent les biographies de faussaires réels comme les romans de faussaires fictifs : celle-ci vient en fait symboliser la relation d'*emprise* que reconstruit le faussaire pour sidérer sa victime et lui faire *éprouver* l'authenticité de l'objet ; quant aux dispositifs de médiation, ils sont évidemment reconfigurés dans des *récits* convaincants que leur destinataire doit à son tour s'incorporer. Car les faussaires jouent spécifiquement du trouble induit par le passage de l'emprise à l'objectivation, deux états qui, en eux-mêmes, ne suscitent pas le doute : c'est la nécessité de basculer de l'un à l'autre qui réclame la mise en place d'une épreuve qui déstabilise le sujet[d].

---

[a] Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, « Les ressorts de l'expertise. Épreuves d'authenticité et engagement des corps » dans Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (dir.), *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*, Paris, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1993, p. 145.
[b] *Ibid.*, p. 149.
[c] *Ibid.*, p. 155.
[d] *Ibid.*, p. 158.

C'est toute la gageure des processus d'authentification dans le modèle ontologique sur lequel repose le *connoisseurship*. Celui-ci se légitime comme discipline en tant que les seuls dispositifs d'attestation de l'authenticité d'un objet ne suffisent pas[a] : rien n'est plus facile à falsifier qu'un certificat. Dès lors l'épreuve corporelle apparaît comme plus efficace[b] dans la mesure où elle fait miroiter la possibilité d'une relation directe entre œuvre et spectateur, objet et sujet, sans que l'ombre du faussaire, Marana ou un autre, ne vienne s'interposer entre le contemplateur et le contemplé, la Lectrice et le livre. D'où l'intérêt pour le faussaire de susciter des corps-copies présentés comme nouveaux originaux. Dès lors que le modèle ontologique est préservé, que ce soit dans la relation d'emprise ou dans le processus d'objectivation, le faussaire est invité à produire des corps en série pour séduire sa dupe. À nouveau, ce sera en considérant la falsification comme une pratique qui a le mérite de mettre en exergue les conditions renégociées de la relation de confiance ou de défiance entre les acteurs de la communication littéraire, artistique ou esthétique, qu'on pourra espérer sortir du piège de l'authenticité, piège d'autant plus fascinant qu'il est incorporé.

a. La main

> *« Je lis l'écriture manuscrite [dans la signature du peintre que j'imite] en voyant et en sentant chaque mouvement de son corps, en lisant son état d'esprit dans les coups de pinceau, parce que l'écriture manuscrite est faite de mouvement et de temps[c]. » Wolfgang Beltracchi.*

« Nous délivrons une attestation, certifiant que nous avons examiné telle œuvre […] et qu'à notre avis, il est absolument certain qu'elle ne peut pas être de la main de Picasso – c'est la formule qui est employée : "ceci ne peut pas être de la main de Picasso[d]". » C'est ainsi que Claude Picasso décrit les activités du comité chargé d'authentifier les œuvres de son père. L'image de la main concentre à elle seule les fondements essentiels du *connoisseurship* : d'une part, la primauté accordée à la *manière* (comme le veut l'étymologie), c'est-à-dire au style d'un auteur, nécessairement idiosyncrasique et inimitable, dans l'appréciation d'une œuvre donnée[37] – et ce, quelle qu'en soit l'époque, et en dépit du fait qu'on ait parfois pu défendre la peinture

[a] *Ibid.*, p. 159.
[b] *Ibid.*, p. 161.
[c] Dalya Alberge, « 'We got a kick out of it': art forgers reveal secrets of paintings that fooled experts », *The Guardian*, consulté le 19 avril 2022, https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/10/we-got-a-kick-out-of-it-art-forgers-reveal-secrets-of-paintings-that-fooled-experts, 10 avr. 2022p.
[d] Jean-Michel Ribettes, « Je m'amuse ! Entretien avec Claude Picasso, héritier » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 43.

comme *cosa mentale* pour la différencier justement des « arts *de la main*[38] », ou que la création dans les ateliers ait été partiellement ou principalement collective[39]. D'autre part, le système indiciaire qui conjugue filiation et ontologie pour faire de l'œuvre à la fois la fille légitime d'un créateur unique et sacré, et l'expression essentielle de la vision, du talent, du génie de celui-ci[40] – si bien que reconnaître la *main* de l'auteur, ce n'est pas uniquement déterminer l'attribution d'un tableau, mais c'est surtout identifier les qualités essentielles de sa personnalité telles qu'elles s'expriment dans son style[a] : la trace donne accès à l'être dans toute sa vérité. « Ceci ne peut pas être de la main de Picasso » signifie deux choses : d'une part, le tracé ne suscite pas aux yeux des connaisseurs l'effet de présence par lequel le corps de l'artiste se devine dans la contemplation de la toile ; d'autre part, la toile dysfonctionne comme *témoignage* de la *Weltanschauung* du grand homme. En somme : « ceci n'est pas une relique » et « ceci n'est pas une archive ». Dans l'esprit du *connoisseurship*, cela suffit à dénier à l'objet toute valeur non seulement patrimoniale, mais esthétique[41].

Or ce modèle ne correspond ni aux modalités de la production artistique avant le XVIIIe siècle[42], ni à celles de la production contemporaine. Tummers souligne ainsi qu'il « semble assez probable que, dans divers cas, l'unique détail autographe d'un tableau de l'atelier de Franz Hals ait été le monogramme *FH* du maître[b] ». La magie de la signature, qui authentifie en s'auto-authentifiant, est donc ici déceptive : elle ne porte pas trace d'un geste passé ou d'un contact privilégié du « maître » avec la toile, qui consacre cette dernière, mais d'une décision d'autorité du peintre qui reconnaît le travail d'un autre en apposant une marque. L'autographe ne signifie pas l'unicité de l'objet mais au contraire un standard de qualité dans la production sérialisée des ateliers. Ainsi, le tableau ne témoigne ni d'une manière (au sens organique et esthétique) unique, ni de la présence perdue de l'auteur, mais au contraire de la reproductibilité de son style et de son rapport distancié à une production homogénéisée en fonction des réquisits d'un marché[c]. Aussi, établir la collection juste à partir de laquelle évaluer les tableaux attribuables à Hals pour les insérer dans un ensemble cohérent et heuristique change-t-il radicalement de sens : la collection n'est plus constituée par les reliques du peintre dont l'aura a survécu au passage du temps et à la disparition du corps[43], mais de l'ensemble des items pertinents pour construire la catégorie épistémique « Franz Hals » dans un système de

[a] Thierry Lenain, *op. cit*., p. 226.
[b] Anna Tummers, « "By his hand": The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship » dans Anna Tummers et Koenraad Jonckheere (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 33.
[c] Carlo Corsato, « Authenticité et auctorialité à Venise au XVIe siècle. Sources littéraires et pratiques artistiques » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, traduit par Caroline Callard, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 44.

classification historique ou esthétique[44]. L'œuvre ne peut plus s'offrir comme *imago* dans une cérémonie de deuil par quoi on prétend accéder au mystère sacré de l'art : elle est un support comme un autre, dans une série d'exemples qui demandent à être replacés dans une typologie en mouvement, soumise au dissensus des experts. Dès lors, le faussaire a beau jeu d'offrir ses corps-copies dans ce théâtre d'une vénération conventionnelle.

- *Mystique de la trace et empreintes digitales : défaire la triade de la main, du nom et de l'œuvre*

> *« la main, machine universelle, […] réveille chez ceux qui regardent les œuvres une partie des pensées, des sensations de ceux qui les imaginèrent, et communique à tous quelques-unes des étincelles qui jaillissaient dans le cerveau des créateurs[a]. » Duranty*

La mystique de la trace sur laquelle repose l'attributionnisme culmine dans le rêve d'une marque infalsifiable (puisque la signature, qui devrait l'être, s'avère tout à fait forgeable) qui, apposée sur la toile, garantirait une fois pour toutes le lien organique entre son créateur et l'objet, sans contrefaçon possible : l'empreinte digitale[45]. C'est ainsi qu'en 1956, le secrétaire général d'Interpol proposait, dans un très sérieux article de la *Revue Internationale de Police Criminelle*, que les artistes contemporains authentifient systématiquement leurs œuvres à l'aide de leurs empreintes[b]. Plus récemment, l'argument de l'empreinte digitale a joué un rôle clé dans le discours de ceux qui soutenaient qu'il fallait attribuer *La Bella Principessa* à Vinci : on aurait retrouvé sur la surface de cette toile une empreinte très proche d'une autre détectée sur le *Saint Jérôme* du Vatican. « Une telle analyse par l'empreinte digitale pourrait apparaître comme le test d'authenticité ultime, confirmant par des techniques de police scientifique qu'un artiste était présent au moment de la fabrication. Cependant, cette étape du processus [d'authentification de la toile] a récemment été remise en cause et fait l'objet d'un débat en cours[c] », concluent, navrés, les historiens de l'art Megan Aldrich et Jos Hackforth-Jones. Quand bien même l'empreinte eût été indiscutable : le désir féroce dont elle témoigne de continuer à considérer l'œuvre d'art comme relique est ce qui donne tout son pouvoir au faussaire, à qui il ne restera plus qu'à interposer un corps-copie entre la toile et le spectateur pour susciter le même effet de présence et de vénération.

---

[a] Louis-Émile-Edmond Duranty, « Bric-à-brac » dans *Les Six Barons de Septfontaines, Gabrielle de Galard, Bric-à-brac, Un accident*, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 346.
[b] Thierry Lenain, *Art Forgery, op. cit.*, 2011, p. 263.
[c] Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones, « Introduction » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 10.

C'est ce que suggère, évidemment, *Veuves au maquillage*, où l'auteur falsifie et démultiplie son propose corps pour le transformer en relique frauduleuse. C'est également ce qu'illustre, paradigmatiquement, le roman *F* de Daniel Kehlmann[a]. Il met en scène le personnage d'Iwan, qui est à la fois l'ancien amant du peintre Heinrich Eulenböck, le gérant de son trust, l'expert chargé d'authentifier ses œuvres, le vendeur de ses tableaux, et, bien, sûr, le faussaire de ceux-ci :

> Dès qu'il s'agit d'authentifier un Eulenböck, une personne a le dernier mot, et c'est le président du trust Eulenböck, […] c'est-à-dire moi. […] Dans six mois, la galerie de John Warsinsky proposera *Photo de vacances n° 9* à la vente […] et le trust Eulenböck sera ensuite chargé de se prononcer sur son authenticité. Chacun sait que le président du trust est aussi le vendeur […]. Après un examen approfondi, le trust […] lui décernera le sceau d'authenticité, ce qui est d'autant plus crédible que l'expert principal d'Eulenböck, c'est-à-dire moi, a déclaré il y a des années qu'il s'agissait d'une œuvre majeure et néanmoins méconnue[b].

La circularité absurde de la parole d'autorité est pourtant, dans la diégèse, ce qui lui confère tout son poids, notamment parce qu'elle permet de faire proliférer des fictions. Ainsi Iwan peut-il refuser ses propres tableaux, et authentifier des faux manifestes produits par d'autres, pour faire figure « d'autorité caractérielle et instable[c] » et éloigner les soupçons de complaisance d'éventuels acheteurs : tout est équivalent quand seule importe la construction d'un *ethos* crédible d'autorité. Le caractère arbitraire de ses décisions lui vaut de voir sa compétence d'expert remise en doute, dans un renversement ironique de l'imposture : ceux qui prétendent l'expert incompétent sont les mêmes qui se laissent prendre au piège du faussaire.

Les faux d'Iwan fonctionnent exactement comme des reliques : couverts des empreintes digitales de Heinrich Eulenböck[d], ils portent la trace de son geste. Mais ce geste n'a rien d'artistique : c'est un simple effleurement de la main, pour déposer les signes de contact entre l'auteur supposé et la toile que les experts recherchent à titre de confirmation de la paternité de

---

[a] En rigueur, ce roman ne devrait pas faire partie du corpus, puisqu'il est rédigé en langue allemande, que nous ne maîtrisons pas assez pour en faire une quatrième langue de travail à part entière ; mais l'exemple qu'il nous fournit est si efficace que nous nous permettons cette transgression ponctuelle. Nous remercions E. Bouju de nous l'avoir signalé. Le titre fait bien sûr allusion au *F* de « *Fälscher* », le faussaire en allemand, et au film d'Orson Welles.

[b] Daniel Kehlmann, *F*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2013, p. 292-293. „*Wo immer es um die Echtheit eines Eulenböck geht, gibt es eine Person, die das letzte Wort hat, und das ist der Vorstand des Eulenböck-Trusts, […] also ich. […] In einem halben Jahr wird John Warsinskys Galerie* Urlaubsfoto Nr.9 *zum Verkauf anbieten […], dann wird der Eulenböck-Trust um eine Stellungnahme zur Echtheit gebeten werden. Jeder weiß, dass der Vorsitzende des Trusts auch der Verkäufer ist […]. Nach eingehender Prüfung wird der Trust dem Bild […] das Siegel der Echtheit verleihen, was umso überzeugender ist, als der führende Eulenböck-Experte, also ich, das Bild schon vor Jahren als ein zu wenig bekanntes Hauptwerk bezeichnet hat*.", traduit par Juliette Aubert sous le titre *Les Friedland*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 235

[c] *Ibid.*, p. 293. „*eine schwierige und erratische Autorität*", trad. cit. p. 236.

[d] *Ibid.*, p. 298. Iwan fait effleurer les toiles qu'il peint par Eulenböck dans l'éventualité d'un test d'empreintes digitales.

l'œuvre, et que les spectateurs veulent savoir présents sur la surface du tableau pour éprouver pleinement la vénération et le deuil qui sont partie prenante de l'expérience de contemplation esthétique. Les traces de son corps, pourtant authentiques, ne sont qu'un leurre : il y a bien un lien organique entre Heinrich et la toile, de même qu'il y a un lien onomastique entre lui et elle ; mais aucun de ces liens ne peut lui conférer véritablement le titre d'auteur, puisque Iwan est le créateur de la toile, dans toutes ses dimensions, composition, sujet, réalisation. En décorrélant ainsi ironiquement la main, le nom et l'œuvre, qui forment les éléments nécessaires de la triade identitaire par laquelle l'artiste peut devenir idole, le récit renverse le paradigme organique sur lequel se fonde l'attributionnisme. L'imposture consiste à faire croire que l'œuvre peut fonctionner comme relique d'un auteur qui n'existe que par la construction de discours que les œuvres du peintre allemand viennent illustrer plutôt qu'elles n'en sont l'origine : « Que lui importent mon atelier et une poignée de faux qu'on ne peut même pas nommer ainsi, ils sont authentiques, la contrefaçon, c'est toi, pauvre Heinrich[a] ». Dans un renversement saisissant, c'est donc le corps de l'auteur supposé qui devient le corps inauthentique menaçant l'intégrité ontologique de l'œuvre, tandis que le corps du faussaire, effacé par ses propres soins pour accréditer la fiction Eulenböck, devient le corps auctorial perdu dont il faudrait en rigueur faire le deuil. Ceci parce que, aux yeux d'Iwan, la figure d'Eulenböck constitue un personnage auctorial plus crédible que le sien : la fiction d'auteur est ce qui vient donner sa valeur à la toile, le corps d'Eulenböck devient le corps-copie auquel sa transformation en relique confère un pouvoir de sacralisation.

La déconstruction du « culte du "grand artiste[b]" » que l'attributionnisme engendrerait est l'une des visées les plus évidentes des récits de faussaires. Les romanciers ont beau jeu de souligner que derrière la magie du nom se cache une fiction à but commercial. Dans *F*, l'œuvre se réduit à un objet, soumis à des évaluations et des étiquetages divers, qui en conditionnent seuls la valeur. « C'est l'art lui-même, en tant que principe sacré, qui n'existe malheureusement pas. […] Seules existent les œuvres […] et le brouhaha des avis sur elles. Ainsi que des noms changeants, attribués selon l'esprit du temps à un seul et même objet[c]. » Le récit met ainsi en relief la disjonction entre le nom d'artiste utilisé comme une marque ou un sceau de garantie, ou encore comme un outil de classification historique, et le nom d'auteur qui tisse un lien

[a] *Ibid.*, p. 314-315. „*Aber warum soll er das fragen, was kümmert ihn mein Studio, was eine Handvoll falscher Bilder, die man nicht einmal falsch nennen kann, sie sind echt, die Fälschung bist du, armer Heinrich*", trad. cit. p. 252.
[b] Federico Zeri, *J'avoue m'être trompé. Fragments d'une autobiographie*, Paris, Gallimard, 2002, p. 150.
[c] D. Kehlmann, *F*, *op. cit.*, p. 278. „*Es ist die Kunst selbst, als heiliges Prinzip, die es leider nicht gibt. [...] Es gibt nur Werke [...] und es gibt das Sturmgeflüster der Meinungen über sie. Wechselnde Namen gibt es, die man je nach Zeitstimmung an ein und denselben Gegenstand heftet.*", trad. cit. p. 223.

organique entre le créateur d'une œuvre et celle-ci. Le récit rappelle le cas d'Émile Schuffenecker, à qui « nous devons plusieurs tableaux pour lesquels nous admirons Van Gogh[a]. » Le fait est établi, et pourtant le nom « Van Gogh » continue de faire référence à un ensemble d'œuvres qui n'ont pas toutes été peintes par l'artiste à l'oreille coupée : le roman suggère ainsi que nous superposons un concept de l'œuvre culturellement construit à la réalité de la production des tableaux que nous contemplons. Ce faisant, il incite à repenser radicalement notre notion de la « paternité » artistique d'une œuvre : comme Schuffenecker, Iwan est celui qui a produit les œuvres pour lesquelles le peintre Eulenböck est connu[b]. Plus que le peintre qui lui sert au fond de prête-nom, le faussaire est le créateur de l'œuvre d'« Eulenböck », au sens où il a créé à la fois des œuvres *ad hoc*, aptes à satisfaire un public friand d'ironie artistique postmoderne, et un personnage d'artiste pensé pour séduire médias et institutions[c]. Contre la mystique de la trace qui fait de l'œuvre une relique de son créateur, Iwan pense une œuvre accessible seulement à travers un encadrement discursif et des toiles élaborées pour illustrer un discours préalable, renversant ainsi l'ordre hiérarchique qui veut que l'œuvre prime sur le discours qu'on peut tenir sur elle et existe de manière autonome par rapport à lui, et évacuant la question du corps pour n'en faire qu'un leurre de plus dans un dispositif fictionnel. Le corps de l'auteur n'est même plus spectralisé : il est devenu pur outil romanesque.

Le faussaire pousse ainsi à son point extrême la logique de démystification et de désacralisation de l'œuvre d'art : simple objet support d'un nom et d'un texte, elle a pour vocation de répondre à un désir de fiction et d'en susciter d'autres. Iwan réalise ainsi ce que le greffier de Senges se proposait de faire : fictionnaliser un corps entier au nom du plaisir du récit ou de la contemplation esthétique – à la différence cependant que, pour le commis aux écritures, le fait d'engager *son propre corps comme tel*, de falsifier *son* corps, est un gage de sérieux du jeu fictionnel. Pour Iwan au contraire, engager le corps d'un autre, le corps d'Eulenböck comme matrice à fiction, dénonce le mercantilisme de sa démarche. Il ne s'agit plus de *se faire* auteur en faisant de son corps une imposture, de son nom celui d'un bâtard, et de son écriture le support d'un pacte complexe ; mais de *faire* un auteur *ad hoc* pour répondre à une demande commerciale et culturelle. *F* met en effet en scène un glissement de la mystification à la

[a] *Ibid.*, p. 279. „*stammen von ihm mehrere Bilder, für die wir van Gogh verehren*.", trad. cit. p. 224.
[b] *Ibid.*
[c] *Ibid.*, p. 281. „*Die Idee kam mir schon am dritten Tag. Heinrich schlief neben mir, […] und mir fiel ein, wie ich aus ihm einen berühmten Maler machen könnte. Was ihn auszeichnete, was ihm fehlte, was ich zu tun vermochte, das stand mir klar vor Augen. Er würde sich gut im Fernsehen und auf Magazinfotos machen, er würde blendende Interviews geben.*", trad. cit. p. 226 : « L'idée m'est venue dès le troisième jour. Heinrich dormait à côté de moi […] et j'ai compris comment faire de lui un peintre célèbre. Ce qui le définissait, ce qui lui manquait, ce que je pouvais lui apporter, tout me parut soudain évident. Il ferait bonne figure à la télévision et sur les photos des magazines, il donnerait de brillantes interviews. »

falsification qui aboutit à une confusion définitive entre faux et réel. La décision de Heinrich et d'Iwan de fabriquer de faux tableaux commence comme un canular classique, mais évolue vers la production de faux quand Eulenböck finit par refuser de révéler la supercherie : peu à peu, le jeu de l'imposture consciente et maîtrisée cède la place à la falsification, où l'identité du faussaire et du créateur se superposent au point de créer un vertige. « [I]l avait pris l'habitude de ressortir les phrases bien rodées de ses interviews même en l'absence de micro. Il raconta par le menu sa rencontre avec Picasso, et [je] savais qu'il ne l'avait jamais rencontré[a]. » Heinrich devient ainsi Eulenböck, sans plus savoir ce qui lui appartient ou ce que son double est censé avoir vécu. Il ne s'agit plus d'exposer le mauvais goût d'un art contemporain entièrement tourné vers une esthétique postmoderne[b], mais de vivre une identité fictive : Heinrich *incarne* Eulenböck, sans pour autant avoir jamais peint une de ses toiles, dans une dissociation du corps de l'artiste d'avec son œuvre qui remet en jeu la question de l'autorité et de son légitime détenteur : s'agit-il de celui qui représente le discours, la *figure* de l'artiste, dans une enveloppe charnelle garante de l'authenticité de l'œuvre par-delà sa mort ; ou de celui qui réalise les toiles ? L'auctorialité n'est-elle que pure fonction, un rôle social, culturel et esthétique à performer en l'incarnant ? L'œuvre n'est-elle toujours qu'une relique radicalement inadéquate, ne mettant en contact que le corps (re)construit de l'auteur avec le corps profane et aveuglé du spectateur ? La transformation de soi en relique inauthentique est encore, chez Senges, une transfiguration de soi possible, fût-elle parodique, en auteur ; la transformation du corps de l'autre en relique authentique mais en leurre auctorial, dans *F*, n'atteste de rien d'autre que d'une désacralisation désenchantée du mythe de l'auctorialité. Ce en quoi le premier faussaire reste écrivain, tandis que le second se voue encore à une forme d'imposture. La falsification n'est donc pas une pratique aliénante ou le symptôme d'une crise identitaire dans le roman épimoderne : elle est soit un outil de remotivation éthique de la fiction, quand elle permet au faussaire de se penser comme auteur, soit un instrument de démystification d'un culte auctorial fondé sur une approche ontologique de l'œuvre.

- *Incarnations, désincarnations, réincarnations*

[a] *Ibid.*, p. 288. „*hatte er sich angewöhnt, die gut eingeübten Interviewsätze auch dann von sich zu geben, wenn kein Mikrophon in der Nähe war. Er beschrieb ausführlich seine Begegnung mit Picasso, und ich [...] wusste, dass er Picasso nie getroffen hatte*", trad. cit. p. 232.
[b] *Ibid.*

C'est ce qui se produit dans *Veuves au maquillage*, qui se joue doublement du paradigme indiciaire et du paradigme de la relique. Outre le fait que le devenir du manuscrit contenant le récit du greffier y est incertain, que ses conditions de production fassent l'objet de multiples versions fictives, le texte est explicitement présenté comme étant issu d'aucune *main* qu'on puisse identifier. Émanation de la disparition du corps de son auteur, il ne saurait en être une relique auctoriale, bien au contraire ; il est un palimpseste complexe sans origine assignable et, partant, sans sacralité spécifique :

> Les premières pages sont écrites de ma main, celles qui suivent empruntent d'autres voies, d'autres méthodes ; certaines phrases maladroites sont excusables en partie à cause des expédients parfois douloureux mis en œuvre pour les écrire – mais toutes sont sincères, en raison précisément des douleurs. Bien entendu, vient une heure, vient un moment, où je ne peux plus suivre, où j'abandonne le stylo à ces veuves bienveillantes qui écrivent sous ma dictée, tendent l'oreille vers une voix de plus en plus ténue, de plus en plus aphone, se risquent par bienveillance à l'interprétation, conjecturent quand ma bouche elle-même se met à avoir des absences, au point qu'il est légitime de supposer que mes veuves, bien ou mal intentionnées, commettent à plusieurs reprises des erreurs, tombent dans ce péché du mensonge qui a été mon gagne-pain durant des années, voire déforment la réalité à leur propre avantage, et tirent à elles ce qui reste d'écriture – il est même possible qu'en mon absence elles se piquent de reprendre les épreuves, et corrigent les paragraphes d'introduction[a].

La sincérité n'a que peu à voir avec la vérité, et le texte ne saurait faire l'objet d'aucun fétichisme : erreurs, mensonges, corrections, maladresses se confondent au sein d'un texte dont le pacte fictionnel initial (il est dit « roman ») se redouble d'une assomption liminaire de la fictionnalité dans toutes ses acceptions. Toute la question, alors, est de déterminer que faire de ce corps auctorial, dès lors qu'il est inévitablement, dans les récits épimodernes, un corps-copie, un corps performé, corps définitivement perdu[46] dont ne nous sont accessibles que des incarnations éphémères, peu convaincantes, voire ostensiblement inauthentiques[47]. Le corps de l'auteur s'y voit alors soumis à un cycle cristallin d'incarnations, de désincarnations et de réincarnations par quoi il n'apparaît plus ni comme unique, ni comme sacré, mais comme un corps spectral qui se manifeste autant par l'absence de ses restes organiques, par l'inauthenticité de ses reliques, que par sa réélaboration littéraire[48].

C'est le cas, exemplairement, du Paolo Ciulla de Maria Attanasio. Présenté dans le résumé de l'œuvre sur le rabat de la jaquette comme « l'homme aux mains d'or » ("*l'uomo dalle mani d'oro*"), il apparaît en effet doté, dans le récit, de mains à la sensibilité exceptionnelle, d'un corps sacré d'artiste qui le distingue physiquement de ses dupes profanes. Pourvu d'« une sensibilité tactile et papillaire extrêmement développée[b] », il a en effet des

[a] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit*., p. 8-9.
[b] "*una sviluppatissima sensibilità tattile e papillare*". Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone, op. cit*., p. 157.

mains perçues comme miraculeuses : à son procès, la foule l'attend « avec l'espoir impossible de le toucher : pour absorber un peu de la magie de ces mains, réalisant le miracle d'une fortune improvisée, d'un bien-être, qui en cette année 1923 […] était un mirage inatteignable[a]. » Cette sacralité corporelle, cependant, est avant tout le produit d'un récit journalistique qui fait du faussaire une figure médiatique séduisante dans un contexte de crise économique et politique. Si Attanasio souligne la dextérité et le talent de l'aveugle Ciulla qui fabrique ses faux billets au toucher et au goût[b], elle se refuse à sacraliser sa dépouille et construire son récit comme le reliquaire autorisant le deuil de la figure mythique et politique de « *chi riddu sordi* ». Son Ciulla se cesse au contraire de se désincarner en se littérarisant, si bien que le spectacle de son corps qui nous est offert est avant tout palimpsestuel. Ceci, dans les moments les plus intimes, comme lors de ses retrouvailles avec l'amant qui, le dénonçant, l'avait fait condamner pour détournement de mineur : « Et il tomba comme tombe un corps mort, devant les yeux épouvantés de Masi[c] », commente la voix narratoriale, reprenant les termes mêmes par lesquels Dante décrit sa violente réaction aux amours elles aussi condamnées de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta au chant V de *L'Enfer*. Le corps fictionnellement reconstruit de Ciulla n'est pas un original : il est la somme des textes à travers lesquels l'autrice élabore l'écriture de son enquête historique. De même, la conclusion du récit, reprenant un vers d'Emily Dickinson, fait disparaître en poussière[d] un corps qui de toute façon ne s'est jamais incarné que sous la forme d'une série d'échos et de redites textuelles. Ciulla est un être de papier, composé des résultats de la quête archivistique et de la culture littéraire qui lui permet de devenir figure, d'évoluer du mythe de l'enfance de l'autrice au symbole d'une histoire politique sicilienne occultée.

L'insistance sur les « mains d'or » de l'auteur est ainsi déconstruite comme un leurre qui masque non seulement la perte de son corps, image de la perte de son histoire, mais surtout le caractère heuristique d'une démarche d'enquête qui mêle volontairement recherche historique et investigation littéraire et fictionnelle, faisant du travail sur l'écriture et le récit des outils épistémiques à part égale avec l'exploration documentaire. À ce titre, le corps-copie de Ciulla, fabrication poétique, peut s'avérer plus révélateur que les corps-reliques disparus du passé. Lors de la dépression qui suit le procès qui le condamne comme un déviant sexuel, le faussaire rêve ainsi à « la visite royale à l'amphithéâtre ! Resté depuis des millénaires, jusqu'à

[a] "*E con l'impossibile speranza di toccarlo: per assorbire un po' della magia di quelle mani, realizzando il miracolo di un'improvvisa fortuna, di un benessere, che in quel 1923 […] era irraggiungibile miraggio.*" *Ibid.*, p. 167.
[b] *Ibid.*, p. 157.
[c] "*E cadde come corpo morto cade, davanti agli occhi spaventati di Masi.*" *Ibid.*, p. 91.
[d] *Ibid.*, p. 192.

l'année précédente, dans le noir et dans le silence sous la place Stesicoro ; et au-dessus de celle-ci, pendant des millénaires, les troupes interminables de passants. De corps éphémères. Sans résurrection[a]. » La seule durabilité des corps, leur seule résurrection possible, tient à une réincarnation artificielle dans un récit, à une textualisation intertextuelle qui les replace dans une histoire à la fois politique et littéraire, qui leur confère, à défaut de la sacralité de la relique (et contre celle-ci), la dignité de figure romanesque ou esthétique. C'est en effet la condition *sine qua non* pour que ces corps, abstraits d'une relation verticale de vénération nécessairement univoque et insensée, puissent s'inscrire dans une communication littéraire ou artistique par quoi ils reprennent sens et signification, en dépit de la disparition des originaux, de la perte des sources, et de la dichotomie entre un passé falsifié par les jeux de pouvoir et un présent aliéné par les injustices sociales et économiques qui se perpétuent en mutant : « Il pensa à l'incorruptible beauté de Masi à Paris en 1907 – il en avait rempli un album entier après sa mort, et les gardes, à qui il l'avait donné, s'en étaient réparti les feuillets – au désir d'yeux anonymes dans des maisons inconnues de Catane. À l'œuvre qui dépasse la confusion de la vie[b]. » Dans les récits épimodernes, la véritable relation entre l'auteur et le spectateur ou le lecteur ne se joue pas selon un dispositif reliquaire dans lequel a lieu une mise à l'épreuve corporelle de l'authenticité de la communication. Il s'agit plutôt de proposer en spectacle des corps-copies supplantant les corps originaux perdus non comme des simulacres qui occultent ce qu'ils remplacent, mais au contraire comme des constructions heuristiques, exhibées dans toute leur artificialité[49], et à travers lesquelles les auteurs se mettent en jeu, soit, comme Senges ou Attanasio, pour prendre position en affirmant que la véridicité trouve son meilleur lieu dans l'élaboration fictionnelle d'une voix auctoriale désincarnée et réincarnée, et pluralisée ; soit, comme chez Kehlmann, pour ausculter sarcastiquement le désir d'auteur et l'excitation des reliques qui nous font poursuivre des fantômes là où nous devrions nous réjouir d'avoir affaire à des bâtards. Abandonnons la main en plâtre de l'auteur, substitut corporel inadéquat et pauvre relique trompeuse[c], pour nous concentrer plutôt sur le sens du désir des « yeux anonymes » qui seuls, à travers le temps, garantissent la pertinence de l'activité de contemplation, même et surtout quand l'objet contemplé s'avère, d'une manière ou d'une autre, faux ou falsifié.

---

[a] "*La visita reale all'anfiteatro! Fino all'anno prima rimasto per millenni nel buio e nel silenzio sotto piazza Stesicoro; e sopra di essa, per millenni, interminabili schiere di camminanti. Di corpi effimeri. Senza resurrezione*." *Ibid.*, p. 90.

[b] "*Pensò all'incorruttibile bellezza di Masi a Parigi nel 1907 – ne aveva riempito un intero album dopo la sua morte, e le guardie, a cui lo aveva regalato, se ne erano divisi i fogli – al desiderio di occhi anonimi in sconosciute case catanesi. All'opera che oltrepassa la confusione della vita.*" *Ibid.*, p. 190.

[c] « Voici donc répertorié aujourd'hui le moulage de ma main, au micron près. […] Je me suis donc prêté, non sans une certaine satisfaction, un certain esprit de revanche, à une contrefaçon d'amateur. C'est ma main, mais ce sera désormais, dans l'inventaire, la main d'Hemingway. » Cécile Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 86.

b. L'œil

> *« Pour comprendre les eaux-fortes de Chien-Caillou, il fallait être artiste. La plupart des gens n'y auraient rien vu ; les véritables amis de l'art y découvraient un monde[a]. » Champfleury*

Cela revient, cependant, à opposer deux types d'yeux : ceux des « anonymes » profanes, qui, comme les lecteurs des fictions de faussaires, décident de la valeur qu'ils accordent à l'œuvre contemplée ou lue ou en fonction des pactes de réception dans lesquels ils acceptent ou non de s'engager ; et ceux des historiens dépositaires d'un savoir organique par quoi le corps devient, plus encore que tout instrument technique ou toute méthode scientifique, l'outil de mise à l'épreuve de la légitimité et de la sacralité de l'œuvre[50]. La technique morellienne fait de « l'œil » un nouveau Sherlock Holmes capable de voir ce qui demeure caché et de le révéler comme une évidence[b]. Ce postulat d'une forme de puissance visuelle propre à « l'œil » est moqué dans les romans de faussaires[c], qui révèlent ce qui le sous-tend : un fantasme d'autorité, une envie d'être cru sur parole et sans avoir à produire un discours de démonstration de la preuve. Ainsi Ph. Costamagna regrette-t-il l'époque de Berenson, quand le catalogage de l'œuvre peint d'un artiste pouvait se résumer à une liste de tableaux sans aucune justification savante : « Après avoir vu dans une œuvre ce qu'il fallait voir, [… j'ignore] pour quelle raison il faudrait […] feindre de donner une justification pour appuyer une intuition. […] Berenson […] a fait ce que nous aimerions tous pouvoir écrire : "Je vous le dis, croyez-moi[d]." » Outre qu'on ignore précisément ce qu'il « faut voir » et sur quels éléments se fonde l'attribution – ce qui rend une réfutation impossible, et l'hypothèse invérifiable –, l'injonction à la confiance sur la simple foi d'un discours d'autorité rappelle étrangement le mode de fonctionnement du faussaire. Là où les romans qui le mettent en scène pratiquent donc la falsification ou la manipulation pour mieux provoquer la réflexion sur les clauses et les systèmes de négociation possibles de la fiduciarité à l'œuvre dans la communication littéraire et artistique (pourquoi accorder foi aux écrits et valeur aux objets), l'historien de l'art qui se présente comme œil fonde sa pratique sur des méthodes infalsifiables qui tendent potentiellement à réduire l'investigation scientifique à une lutte d'influence dans un champ où se définissent et se redéfinissent des

[a] Champfleury, *Chien-Caillou. La vie de bohème d'un graveur*, Paris, Comité national de l'estampe, 2016, p. 17.
[b] Philippe Costamagna, *Histoires d'œils*, *op. cit.*, p. 120. Sur les rapports entre morellisme et Sherlock Holmes, voir Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces, op. cit.*, p. 222-223.
[c] « Ici il n'y a pas de faux. On ne les laisse pas entrer. Les faux, les yeux fermés on les sent. » Jacques Gélat, *Le Plaisir du diable*, Paris, J. Corti, 2008, p. 135.
[d] P. Costamagna, *Histoires d'œils*, *op. cit.*, p. 79-80.

positions de pouvoir. Incorporer l'épreuve d'authenticité, en refusant d'en passer par la médiation de dispositifs d'objectivation par quoi l'attribution est mise en jeu comme objet de débat et non comme jugement prononcé une fois pour toutes, revient donc à refuser le jeu de la confiance, par lequel le spectateur ou le lecteur se voit confier une forme d'agentivité et de pouvoir, puisqu'il choisit (quand bien même il les sait biaisées) les conditions de son engagement dans la relation esthétique, au profit d'une partition politique entre sacré et profane et de la relation verticale de vénération de la relique. C'est aussi adopter sciemment face à l'œuvre une position fascinée, passive, qui attend de la contemplation du tableau une forme de révélation, quelle qu'elle soit. C'est ainsi le premier réflexe de la galeriste qui, dans *Le Plaisir du diable*, soupçonne tout à coup un De Witte d'être faux : « Surtout se calmer, ne pas prendre parti, ne pas s'imposer de méthode, rester neutre comme une plaque sensible et attendre ce que le tableau voudra bien *impressionner*[a]. »

L'affirmation de cette position d'autorité contribue donc à la création d'un discours scientifique inconscient de ses propres failles, notamment lorsqu'il s'agit d'affirmer la sûreté du jugement du spécialiste. Dans *The Rafael Affair*, l'historien de l'art Spello désigne ainsi au commissaire Bottando des faux étrusques des années 1930 : « Je les trouve merveilleux. Je suis soi-disant un expert, et je ne peux pas faire la différence[b]. » La nécessaire méfiance dans le jugement de l'œil ne signifie pas pour autant, chez Iain Pears, une revalorisation des examens de laboratoire, dont leurs auteurs soulignent leur propre inutilité quand il s'agit de trancher la question de l'attribution : « Ils n'avaient pas l'intention de commenter les mérites esthétiques ou autres du tableau. "Ce n'est pas plus mal", songea Flavia, […] "sans spectromètre ils ne pourraient pas faire la différence entre un Botticelli et un Chagall[c]". » Leurs analyses s'avèrent inefficaces pour repérer les faux : dans *The Raphael Affair*, parce que l'échantillon qu'on leur donne à examiner appartient véritablement à une toile ancienne de Raphaël et ne permet pas de détecter le faux moderne qui la recouvre ; dans *F*, parce qu'Iwan prend soin d'utiliser des matériaux anciens et de faire toucher les toiles par Heinrich Eulenböck : le faux est ainsi exact jusqu'aux empreintes digitales. Les analyses en laboratoire manquent le faux parce qu'elles se trompent de question. Elles cherchent sur la toile les traces passées d'un artiste ou d'une technique, qu'elles trouvent, puisqu'elles y sont. Mais ce faisant, elles demeurent aveugles aux altérations postérieures ou au fait que le tableau – pourtant relique comme une autre puisqu'il

[a] J. Gélat, *Le Plaisir du diable*, *op. cit.*, p. 25. Nous soulignons.
[b] "*I think they're wonderful. I'm a expert, so-called, and I can't tell.*" Iain Pears, *The Raphael Affair*, *op. cit.*, p. 86.
[c] "*They did not intend to comment on the aesthetic merits or otherwise of the painting. 'Just as well', thought Flavia, […] 'Without a spectrometer they couldn't tell a Botticelli from a Chagall.'*" *Ibid.*, p. 88.

porte les empreintes de Heinrich ou de Raphaël – est entièrement fabriqué pour être reçu comme relique *auctoriale* alors même que le peintre auquel il est attribué ne peut être considéré comme *l'auteur* du tableau. Le roman, plutôt qu'à se demander qui a l'autorité nécessaire pour délivrer une attribution, incite à relativiser radicalement la valeur de celle-ci en n'y voyant qu'une hypothèse scientifique dont les motivations profondes ne sont pas toujours révélées au public et dont les dispositifs de test ne sont pas infaillibles. Aussi ne faudrait-il pas parler de peinture « par Raphaël » mais « *attribuée à* Raphaël[a] » : toute authentification est avant tout un geste discursif, qu'on ne peut assimiler à la découverte de la genèse de l'œuvre.

Dès lors, c'est l'ensemble du régime épiphanique de réception de l'œuvre d'art qui se voit disqualifié. Les faux, faisait remarquer Eco, sont avant tout des récits efficaces ; mais les authentiques également, découvrent les récits de faussaires. D'où la légitimité de la fiction littéraire à s'emparer du problème de l'authenticité de l'œuvre d'art en particulier, des objets sacrés en général : ravalés au rang de reliques dès lors que ni leur ontologie, ni leur valeur ne peut plus être présentée comme une évidence pour *happy few*, ils nécessitent, comme la relique, l'accompagnement d'un reliquaire, d'un dispositif d'identification et de certification qui en *proclame* la nature sacrée. Le mythe de la puissance de l'œil sert ainsi à masquer la nécessaire discursivité performative des processus d'attribution et d'authentification, voire leur narrativité, puisque le récit épiphanique par lequel l'historien de l'art s'exclame « Je vous le dis, croyez-moi » est aussi une *bonne histoire* (de provenance, de production, mais également de découverte[b]). Aussi les romans de faussaires, d'une part, étudient-ils les ressorts narratifs de la confiance (c'est ce que nous étudierons dans les parties suivantes), mais, d'autre part, mettent-ils en scène des visions profanes ou myopes, qui font paradoxalement de la déficience de la vision un moyen d'accès à la vérité, quand les récits qui donnent à connaître le passé ou le présent s'avèrent d'une fiabilité douteuse.

S'il est un personnage qui incarne l'œil « anonyme » du profane, c'est bien le garçon d'auberge dépourvu de nom qui sert de narrateur à la série romanesque de Rita Monaldi et Francesco Sorti dédiée aux aventures d'Atto Melani. Si les enquêtes qu'il mène en fidèle Watson aux côtés de ce Sherlock Holmes du tournant des XVIIe et XVIIIe siècles lui sont une école du regard[c], il représente néanmoins l'œil innocent qui ne comprend que

[a] "*By Raphael. Or perhaps we'd better begin to say,* attributed *to Raphael*." ; « Par Raphaël. Or peut-être ferions-nous mieux de commencer à dire *attribuée à* Raphaël ». *Ibid.*, p. 104.
[b] "Les historiens d'art classiques, les musicologues, les historiens de la littérature échafaudent de complexes hypothèses et mènent de longues enquêtes, pour parvenir à exposer leurs théories dans des livres. L'œil, lui, table sur des coups de théâtre. » P. Costamagna, *Histoires d'œils*, *op. cit.*, p. 7.
[c] Voir Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Secretum*, *op. cit.*, p. 613.

rétrospectivement, par l'élucidation de l'enquête, les événements dont il est le témoin. Il évolue du reste dans un monde baroque où tout n'est qu'illusion et allégorie, où le visible masque des vérités cachées et se renverse en son contraire. Ainsi lors de la fête donnée à la Villa Spada, où il officie comme jardinier :

> Ces bavardages aimables furent interrompus par l'arrivée d'un autre char, sur lequel siégeait nul autre que Lucifer en personne. Les hôtes se mirent à rire ; il était clair désormais que chaque apparition, si effrayante qu'elle fût, devait servir à mieux les divertir. Le pantin du Diable, qui avançait de lui-même, était à demi caché par des roseaux, et tenait enroulé entre les bras le serpent maléfique du récit biblique. Tout à coup surgit de la gueule du reptile une foudroyante langue de feu plus vraie que vrai. […] Le martèlement de salves de pétards assourdissait toute la compagnie et remplissait l'air de fumées âcres et irritantes, si bien que les yeux de beaucoup étaient inondés de larmes, […] de sorte que tout, autour de nous, prenait des airs de cercle infernal, aux griffes ardentes duquel Atto et moi, l'un à côté de l'autre, tels de nouveaux Dante et Virgile, échappions miraculeusement par la seule volonté de l'Auteur qui nous avait réclamé là-bas[a].

Fantômes, fumées, métamorphoses, illusions, fête infernale : tout l'appareil de la fête mélancolique baroque est convoqué par le narrateur pour mettre en place le thème de l'aveuglement et de la dissimulation de la vérité. Monaldi et Sorti, cependant, ne sont pas des auteurs baroques, et le jeu de spectres et d'hallucinations qu'il organisent dans leur roman est présenté non comme la preuve d'une inévitable cécité humaine qui ne peut nourrir qu'une forme de désenchantement dans un monde de simulacres, mais comme une expérience de pensée à vocation épistémique et critique.

À plusieurs reprises en effet, Melani et le garçon d'auberge sont le jouet de visions du passé présentées comme des épiphanies : ils aperçoivent Nicolas Fouquet, Marie Mancini et le roi Louis XIV dans leur jeunesse, tandis que se déroulent les intrigues de Cour qui mèneront à la chute du premier et à la prise de pouvoir absolutiste du dernier. Melani insiste sur le caractère révélateur de ces visions, quelles que soient leur nature : « Eh bien, sache que l'épiphanie d'aujourd'hui explique pourquoi Marie a exprimé ces paroles affectueuses et cette reconnaissance envers Fouquet[b]. » Ces visions, pourtant, le pétrifient, et il ne peut les regarder

---

[a] "*Tali amabili chiacchiere vennero interrotte dall'arrivo d'un altro carro, sul quale sedeva nientemeno che Lucifero in persona. Gli ospiti risero; ormai era chiaro che ogni apparizione, per quanto spaventevole, era intesa alla lor migliore ricreazione. Il fantoccio semovente del Diavolo, con tanto di corna e ghigno infernale, era seminascosto in un canneto, e teneva avvolto tra le braccia il malefico serpente del racconto biblico. All'improvviso dalla bocca del rettile uscì una lingua saettante di fuoco più vera del vero. […] Salve martellanti di mortaretti assordavano tutta la compagnia e riempivano l'aria di fumi acri e irritanti, così che gl'occhi di molti erano inondati di lacrime, […] tal ché tutto attorno a noi pareva un girone infernale, alle cui roventi grinfie io e Atto, uno a fianco all'altro, come novelli Dante e Virgilio sfuggivamo miracolosamente solo per volontà dell'Autore che colà c'aveva reclamati*." *Ibid.*, p. 650-651.

[b] "*Ebbene, sappi che l'epifania di oggi spiega perché Maria espresse quelle parole d'affetto e gratitudine a Fouquet*." *Ibid.*, p. 386.

que les « yeux vitreux[a] ». Quant au garçon, il s'avoue incapable de déterminer la nature des corps qu'il aperçoit : « Je l'avais d'abord vu en effigie marmoréenne, puis en portrait (il y en avait plus d'un au Vascello), enfin en chair et en os : si toutefois c'était bien de chair et d'os qu'était fait l'être distrait et craintif que j'avais cru voir dans le jardin[b]. » Ne sachant s'il a affaire à un fantôme ou à un être mystérieusement ressuscité d'un passé perdu, le garçon replace spontanément son image au sein d'un cristal d'incarnations et d'*imagines* par lequel il tente de donner sens à sa vision. Ce faisant, l'expérience « épiphanique » (le terme *epifania* revient à plusieurs reprises dans bouche des personnages) change radicalement de sens : il ne s'agit plus d'identifier un être unique pour déterminer l'authenticité et partant la vérité de la vision, mais au contraire d'accepter la pluralité des incarnations des « apparitions » qui se « manifestent[c] » aux personnages. C'est que la vision n'est pas un retour aléthique du passé, le dévoilement d'une unique vérité cachée, mais un cadre uchronique et hétérotopique[d] permettant de réfléchir au cours de l'histoire :

> « Nous aurions donc vu ce qui *aurait dû* se produire entre Marie et Fouquet si les conspirations malveillantes n'avaient brisé le cours naturel de leur vie… » compris-je tout à coup sous l'effet d'une illumination […].
> « Vu, vu… » me corrigea l'abbé […] « […] Je dirais plutôt que nous les avons simplement imaginés. N'oublie pas que nous pourrions être, comme je le crois, victimes d'hallucinations provoquées par les vapeurs corrompues du sol ; et peut-être également aiguillonnées par mes récits. »
> « […] Voulez-vous me dire que nos hallucinations sont une forme de clairvoyance[e] ? »

La vision ouvre sur des récits alternatifs qui permettent d'imaginer d'autres chaînes causales possibles, d'expérimenter l'efficacité heuristique de scénarios contrefactuels. Aussi il importe peu de trancher non seulement quant à la nature des corps et à celles des visions elles-mêmes (hallucination, suggestion, révélation fantastique), mais encore quant à leur cause : que les leçons historiques de Melani, construites sur le modèle traditionnel du grand récit à

---

[a] "*gli occhi vitrei*". *Ibid.*, p. 282.

[b] "*Lo avevo visto prima in effigie marmorea, poi in ritratto (nel Vascello ce n'era più d'uno), infine in carne e ossa: se davvero di ossa e carne era fatto l'essere svagato e timido che avevo creduto di vedere nel giardino*." *Ibid.*, p. 283-284.

[c] "*apparizioni*"; "*s'erano manifestati*". *Ibid.*, p. 373.

[d] « Si j'avais eu le temps et les moyens de philosopher, je me serais demandé si une main pure ne renouait pas dans quelque lieu utopique les fils rompus de l'histoire. Un refuge miséricordieux recueillait-il, peut-être, les événements qui ne se réalisèrent pas ? » "*Se avessi avuto tempo e modo di filosofare, mi sarei chiesto: una casta mano riannoda forse in qualche utopico luogo i fili spezzati della storia? Forse un pietoso ricovero raccoglie gli eventi che non s'avverarono?*" *Ibid.*, p. 389.

[e] "'*Avremmo dunque visto ciò che sarebbe dovuto accadere tra Maria e Fouquet se le maligne congiure non avessero spezzato il naturale corso delle loro vite…' compresi infine in un'illuminazione […]. 'Visto, visto…' mi corresse l'abate […]. 'Direi, piuttosto, che le abbiamo semplicemente immaginate. Non dimenticare che potremmo essere, come credo, vittime di allucinazioni date da vapori corrotti del suolo; e fors'anche spronate dai miei racconti.' […] 'Oppure volete dirmi che le nostre allucinazioni hanno carattere di chiaroveggenza?'*" *Ibid.*, p. 388.

personnages nobles et rebondissements fascinants, aient influencé les protagonistes au point de dérégler leur imagination, n'enlève rien au pouvoir de révélation de ce qui est présenté comme une *épiphanie* parce qu'il permet de réfléchir *a contrario* de ce qui *a eu lieu*. C'est ainsi tout le projet à la fois romanesque et épistémique de Monaldi et Sorti qui se trouve mis en abyme dans ces hallucinations, puisque le roman, *in fine*, a pour but de dénoncer le faux testament du roi d'Espagne et donc l'ensemble de la vision communément acceptée de l'histoire européenne. D'où le commentaire final de Cloridia, l'épouse du garçon, qui conclut son récit : « Je te dis simplement que tu as eu une hallucination. Un produit de ton imagination. Digne d'un roman, dirais-je[a]. » Digne d'un roman à vocation épistémique et donc la véridicité passe justement par l'assomption de la fiction, y compris dans son invraisemblance. Bien entendu, on peut critiquer ce projet romanesque et la vision de l'histoire des deux romanciers italiens, qui se présente comme un grand roman européen où les décisions individuelles de quelques personnages clés changent la face des empires. Il n'en reste pas moins qu'il est intéressant de constater que c'est en répudiant l'illusion-simulacre au profit de la mise en scène d'une vision hallucinée comprise et assumée comme telle par les personnages, d'un regard aveuglé ou défectueux, que les deux auteurs entendent revendiquer une véridicité au second degré, dévoilée par le biais de l'immersion fictionnelle[51]. Le modèle épiphanique et le primat de l'œil comme organe de la preuve sont entièrement renversés pour permettre la prolifération d'autres récits possibles qui ne dévoilent pas des événements cachés une fois pour toutes identifiés et étiquetés, mais fonctionnent comme les conditions de possibilité d'une méditation historique accessible à tous, jusqu'aux sujets les plus profanes dont le *garzone* est, dans son surnom même, le représentant avoué.

Se dessine alors une éthique de la littérature contemporaine qui, au rebours de la clairvoyance du savant, du sage ou du prophète, serait celle de l'œil myope, de la vision entravée, telle que la défend Pierre Senges dans une conversation avec Arno Bertina :

> Je suis myope (une myopie physique devenue morale avec le temps […]). Sans doute au nom de cette myopie, […] je me suis souvenu du livre de Daniel Arasse intitulé *Le Détail*, et qui se présente comme une histoire myope de la peinture. Arasse distingue l'iconique du pictural […]. C'est encore une affaire de distance : à mesure qu'on s'approche d'une toile, l'iconique cède la place au pictural, et ce qu'on prenait pour un reflet dans l'œil d'un brave type à la Rembrandt est une touche de blanc dans une touche de noir. […] En s'approchant davantage (en s'approchant un peu trop, d'une certaine manière), on s'attend à voir cette Vénus, l'histoire, l'orientalisme, s'effacer pour céder la place à quelque chose d'autre, je ne dis pas de plus vrai, ni de plus sincère, mais de pictural, c'est-à-dire plus intime (une intimité fallacieuse mais satisfaisante), et ne cachant rien de ses artifices. Je ne sais pas si le

[a] "*Invece ti dico semplicemente che hai avuto un'allucinazione. Un prodotto della tua fantasia. Degno d'un romanzo, direi*." *Ibid.*, p. 795.

> diable gît dans les détails, si le monde ou un quelconque sens de ce monde se trouve dans les détails, et je ne sais pas non plus si s'attacher avec la maniaquerie de Visconti à des queues de cerises permet de saisir le monde, du moins de donner l'illusion de le faire ; mais en m'en tenant à des fragments, j'ai le sentiment de maîtriser mon ignorance – je crois savoir ce qui m'échappe : en l'occurrence chacune de ces dames. Il s'agirait alors de se comporter plus ou moins comme le séducteur de Kierkegaard, selon le souvenir que j'en ai : faire plus ample connaissance au moment de laisser les choses s'échapper[a].

La « myopie morale » peut ainsi se faire éthique de l'écriture et pratique épistémique : elle permet d'une part de prendre la mesure de la connaissance ou de l'ignorance ; de préférer l'intime, c'est-à-dire l'échange, l'engagement de soi dans la relation esthétique (être myope, c'est devoir rapprocher son corps), dans la conscience que cet échange est biaisé et fallacieux, au « vrai » et au « sincère » affichés comme tels. L'éthique myope du détail est celle qui laisse échapper les choses et couler les images, qui préfère une forme de fiduciarité consciente de ses biais, de ses limites, mais ouverte à la pluralité des points de vue[b] et au point de fuite de l'image (comme chez Cécile Portier), à l'autorité de la chose sue et clairement vue. C'est une pratique cristalline qui laisse se renverser le pictural dans l'iconique et l'iconique dans le pictural, soit l'identification dans la désorientation et inversement, tout en permettant à ces différents moments de l'interprétation esthétique de coexister et de se répondre, quitte à les porter à leur point limite, au vertige du fumeux ou de l'inacceptable[c] (« ce n'est qu'une hallucination digne d'un roman »). Car ce vertige est aussi un moyen de retrouver l'énigme derrière le mensonge du « vrai » trop évident :

> Nous avons le sentiment que la nature aime encore se cacher, comme au temps d'Héraclite, mais que cette dissimulation a changé : elle n'est plus l'énigme livrée à des philosophes ou des physiciens, elle semble par moments plus agressive, plus revêche, comme si on avait remplacé l'énigme par le mensonge […]. Si le fragment est un changement de point de vue, et une manière de jeter un œil partout à la fois, par prudence autant que par curiosité, alors il est une ruse, ou un stratagème[d].

Détails et fragments, intimement découpés par le regard myope qui isole les éléments pour leur interdire de rester lieux *communs*[e] et devenir amorces idiosyncrasiques d'une interprétation singulière, sont donc la *ruse* de l'écriture fictionnelle contemporaine, qui n'est pas une manipulation mais une mobilisation du faux, du fallacieux, de l'incomplet ou du fumeux au service de la démultiplication des points de vue, contre la singularité de « l'œil »

[a] Arno Bertina et Pierre Senges, « Correspondance entre Arno Bertina et Pierre Senges », art. cit., p. 85.
[b] *Ibid.*, p. 91.
[c] *Ibid.*, p. 88.
[d] *Ibid.*, p. 89.
[e] *Ibid.*, p. 87.

autoritaire du savant. Cette ruse est une anti-*aletheia* : débusquer ce qui se cache, ce n'est pas dévoiler le singulier et l'unique, mais renouveler l'énigme.

La main, *l'*œil sont organes de la preuve, dans le système attributionniste que nous avons hérité d'un imaginaire reliquaire, en tant qu'ils sont singuliers : qu'ils appartiennent à des individus uniques aux corps exceptionnels – si exceptionnels, qu'à la rigueur, ces deux organes pourraient se substituer métonymiquement aux corps et aux acteurs en jeu dans la communication esthétique, réduits à leurs « mains d'or » et leur regard consacré. Dès lors, cependant, qu'on s'attache à déconstruire les sous-bassements ontologiques et aléthiques de ce système, il devient nécessaire de pluraliser ces organes[52] : les corps se voient désincarnés pour n'être réincarnés qu'en se pluralisant dans des textualisations hypertextuelles et polysémiques ; tandis que l'œil de l'expert se voit supplanté par les yeux anonymes et myopes de personnages, d'écrivains ou de lecteurs profanes. C'est qu'il se joue, dans le refus du modèle de la relique, les fondements d'une réflexion sur les conditions mêmes de la communication littéraire et de l'expérience artistique, sur la valeur éthique et épistémique de la fiction dès lors qu'elle n'est plus autorisée par une figure auctoriale ou savante unique ou consacrée. La littérature contemporaine du faux se conçoit comme une littérature engagée non parce que qu'elle serait roman à thèse ou fiction politique, mais en tant qu'elle réclame de son lecteur une foi donnée, un acte délibéré de confiance dans l'écrit dont les conditions et les limites sont constamment renégociées et remises en jeux par des systèmes de cadrages pragmatiques et de narrations non-fiables qui nous obligent tous à être la Lectrice de Calvino : à stipuler consciemment et constamment les conditions, les modalités et de le sens de notre engagement dans l'herméneutique littéraire. En ce sens, les romans de faussaires sont à l'image de Marana non en tant qu'ils aboutissent à rendre la lecture impossible et insensée (le faussaire échoue), mais en tant qu'ils fonctionnent comme mouche du coche, pierre de touche qui invite à une lecture active, changeante, cristalline. La lecture myope est l'inverse d'une lecture paresseuse : refusant l'*évidence* du sens, elle oblige le lecteur à constamment s'*accommoder* au texte.

3. Le corps et l'infalsifiable : l'indice qui « colle à la peau »

Il ne faudrait pas, cependant, succomber au danger du relativisme qui consisterait à faire équivaloir la nécessaire pluralisation des organes de la preuve à une réification des corps, qui reviendrait à proclamer qu'aucun corps n'est authentique, qu'aucune trace d'aucune existence n'est heuristique, que la déconstruction de l'ontologie de la relique débouche sur une désacralisation corporelle radicale. Le corps n'est pas un pur signe indifféremment transposable

et transformable dans n'importe quel récit, n'importe quelle reconstitution du passé. On l'a déjà suggéré en soulignant l'importance de la différence entre engager son corps comme auteur dans un processus de textualisation de soi, et engager le corps des autres pour en faire de fausses reliques. La ruse du myope n'est pas la mauvaise foi du meurtrier. Au contraire, même, revendiquer l'authenticité de certains corps ou de certaines expériences corporelles est aussi une manière de faire pièce aux systèmes de bio-pouvoir par lesquels les corps sont identifiés, individualisés et normés. Luc Boltanski rappelle ainsi que l'application du paradigme indiciaire au corps permet le développement d'un système d'identification et de traçabilité à grande échelle inédit :

> L'invention de méthodes permettant l'identification des individus, et particulièrement la réidentification des criminels récidivistes, sur la base d'indices qui collent à leur peau et qui ne peuvent par là être facilement falsifiés — comme la technique des portraits robots mise au point par Bertillon ou celle des empreintes digitales développée par Galton —, constituerait ainsi une réponse au *control gap* résultant de la diminution des formes locales de dépendance et de contrôle […] en rendant [les suspects] individuellement contrôlables, c'est-à-dire — en utilisant un terme anachronique — en assurant leur traçabilité[a].

L'identification corporelle du criminel, dans la société réelle comme dans le roman policier qui, naissant à la même époque, en interroge les mutations, est ainsi un moyen de résoudre l'énigme indiciaire (qu'est-ce qui a eu lieu ? et surtout *qui* a provoqué ce qui a eu lieu ?) et donc d'éviter « de mettre en péril non seulement l'ordre politique, mais aussi la robustesse de la réalité et des différences catégorielles et hiérarchiques qui en constituent l'armature[b]. »

Or on peut faire du corps le lieu d'une non plus d'une *preuve* mais d'une *épreuve* de vérité contre l'appareil véridictif du pouvoir[c]. C'est le principe même qui fonde la résistance de Di Blasi à la torture chez Sciascia : « Tu as écrit que la torture va contre le droit, contre la raison, contre l'homme : mais sur ce que tu as écrit demeurerait l'ombre de la honte si à présent tu ne résistais pas… À la question *quid est quaestio ?* tu as répondu au nom de la raison, de la dignité : à présent tu dois répondre avec ton corps, la souffrir dans ta chair, dans tes os, dans tes nerfs ; et te taire[d]… » Alors que la torture est une pratique de déshumanisation en ce qu'elle aboutit,

---

[a] Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, éd. numérique, Paris, Gallimard, 2012, p. 116-117.
[b] *Ibid.,* p. 112.
[c] Ainsi le religieux censé inciter Di Blasi à sauver son âme juste avant son exécution : « car avec un homme qui avait pratiqué les livres, et aussi arrogant dans la revendication de son crime, il lui fallait des arguments d'une doctrine irréprochable, d'une radieuse vérité […]. » "*che con uno che aveva avuto pratica di libri, e così protervo nella sua reità, gli ci volevano argomenti di ineccepibile dottrina, di radiosa verità […]*." *op. cit*., p. 165.
[d] "*Hai scritto che la tortura è contro il diritto, contro la ragione, contro l'uomo: ma su quello che hai scritto resterebbe l'ombra della vergogna se ora tu non resistessi… Alla domanda* quid est quaestio? *hai risposto in nome*

entre autres effets, à défigurer si radicalement le corps qu'elle le rend inidentifiable même comme corps humain[a], tout l'enjeu pour Di Balsi est de maintenir une radicale intégrité corporelle qui garantisse, silencieusement, l'authenticité et le sens de son combat, malgré la conscience de la fragilité et de la défaite de ce corps : « Peux-tu encore vraiment penser à l'âme, si la torture t'a démontré que ton corps est tout ? C'est ton corps qui a résisté, et non ton âme ; ton esprit qui est corps. Et ton esprit, ton corps, dans peu de temps… *Mas tú y ella juntamente en tierra en humo en polvo en sombra en nada*[b]… » Contrairement à Simonini, Di Biasi refuse que le dédoublement de soi, qui lui permet de survivre, s'incarne en un dédoublement corporel. Au contraire, il s'agit de tenter de conserver, à tout prix, le sens de son corps : « la douleur balaya le détachement qu'il avait réussi à maintenir en se parlant à lui-même comme à une autre personne : le bourreau venait de tirer d'un coup sec. Il se dit : "Ils vont te faire descendre, maintenant : ne te perds pas." Mais il s'écroula avec un gémissement[c]. » Ne pas se perdre, maintenir le contrôle de son corps, revendiquer l'intégrité de celui-ci, non pour en faire un corps sacré, mais simplement un corps humain parmi les hommes – tel est le nœud de la résistance de Di Blasi : « "Il se peut que vous y parveniez, à me faire avouer que je l'attendais à bras ouverts, ce colonel Rana. J'espère que non […]. Mais dans ce moment, dans ce répit, je veux vous donner ma parole, d'homme à homme, que je n'ai jamais entendu parler du colonel Ranza." "D'homme à homme ?" Le juge fut horrifié[d]. » Le corps de Di Blasi est tout sauf une relique : comme il en a conscience lui-même, il est voué au néant ; il ne s'agit pas de le sacraliser, mais au contraire d'en préserver la dignité profane[53]. Et c'est en ce qu'il ne peut être une relique qu'il peut être le lieu et l'instrument de l'épreuve de l'authenticité du personnage et de sa lutte : « Qui avait *tenu* appartenait, comme lui, à la dignité humaine[e]. »

---

della ragione, della dignità: ora devi rispondere col tuo corpo, soffrirla nella carne, nelle ossa, nei nervi; e tacere…" *Ibid.*, p. 135.

[a] *Ibid.*

[b] "*Davvero puoi ancora pensare all'anima, se la tortura ti ha dimostrato che il tuo corpo è tutto? Il tuo corpo ha resistito, non la tua anima; la tua mente che è corpo. E il tuo corpo, la tua mente, tra poco…* Mas tú y ella juntamente en tierra en humo en polvo en sombra en nada…" *Ibid.*, p. 147. Cf. le « *Silencieuse poussière* de sans-visage de tout temps », "Quieta polvere *di senzavolto d'ogni tempo*" qui conclut le récit de la vie et de la mort de Ciulla – Attanasio faisant écho à son modèle Sciascia par la substitution intertextuelle de la « poussière » de la poétesse anglaise Emily Dickinson à la « poussière » du poète espagnol Luis de Góngora, sans qu'à chaque fois aucun des deux ne soit directement nommé. Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 192.

[c] "*lo spasimo annullò il distacco che era riuscito a mantenere parlando a se stesso come ad un'altra persona; ché il boia aveva dato uno strattone. Si disse 'Ora ti calano giù: non perderti'. Ma strapiombò con un gemito.*" L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 137.

[d] "'*Può darsi che la facciate, a farmi ammettere che questo colonnello Ranza io lo aspettavo a braccia aperte. Spero di no […]. Ma in questo momento, in questa tregua, voglio dirvi sulla mia parola, da uomo a uomo, che io non ho mai sentito nominare il colonnello Ranza.' 'Da uomo a uomo?' inorridì il giudice.*" *Ibid.*, p. 138.

[e] "*Chi aveva* tenuto *apparteneva, come lui, alla dignità umana.*" *Ibid.*, p. 147.

Di Blasi renverse donc radicalement le sens de la torture : là où celle-ci doit prouver, par ses opérations corporelles, la culpabilité de l'accusé, il la transforme en justification suprême de ses actes, en poursuite de sa lutte, en apologie. Le corps refuse de fournir aux juges le discours de la preuve qu'ils attendent ; il produit ses propres signes, univoques, infalsifiables même par les bourreaux, qui ne peuvent que s'horrifier de cette résistance. Ce faisant, c'est tout le discours critique de Di Blasi sur les impostures de la réalité et de la société sicilienne qui se voit conforté. Le corps accrédite le discours, non plus en tant que trace indiciaire, mais comme lieu de résistance, irréductible épreuve de vérité, à travers l'énigme qu'il renvoie à ses juges : malgré sa déshumanisation, il *tient*.

On retrouve donc ici, paradigmatiquement, les limites postmodernes de l'interprétation telles qu'elles garantissent l'éthique du récit fictionnel : la polysémie des outils, des traces et des discours sur le passé a pour implacable pierre de touche le sens de la dignité humaine ; l'interrogation sur l'imposture qui menace pirandelliennement de transformer la vie en simulacre trouve ses bornes dans ce qui résiste éthiquement au doute et à la facilité de l'illusion. Un pacte de lecture est possible parce que restent non-négociables les limites éthiques de l'herméneutique du passé et du récit. Le corps peut ainsi faire résistance par le récit, par l'interprétation qu'il impose contre toutes les violences et les manipulations ; mais il peut le faire également en se soustrayant à la *traçabilité* programmée par l'usage biotechnologique du paradigme indiciaire. C'est le cas, comme on a eu l'occasion de le montrer, dans *Étant donnée* de Cécile Portier, où le corps reste radicalement irréductible à toute tentative de les mettre en récit à partir de la somme des traces qu'il a laissées : il demeure inidentifiable et insubsumable sous une histoire claire et définitive, tandis que le récit lui-même se transforme en « décalcomanie » qui colle à la peau. On retrouve en effet cette réflexion sur le corps aliéné et falsifié par opposition à la trace corporelle qui résiste et fait énigme dans *De toutes pièces*, où, dans une mise en scène macabre et sexiste, la falsification colle littéralement à la peau de « la femme la plus grosse du monde » :

> La peau, difficilement tannée, de la femme la plus grosse du monde. Il y avait cette tradition esthétique, savoir rendre les drapés, en peinture ou en volume. En volume, le défi, c'était rendre avec la dureté du marbre l'idée de souplesse, de mollesse, même. Le jeune faune au doux déhanché joue de sa flûte adossé à un piquet où pend ce que l'on pourrait prendre pour un lourd tissu, n'étaient les pattes et les griffes encore attachées, drôles de colifichets. Là c'est la même idée, sans Pan, sans piquet. Juste une immense peau d'humaine accrochée, plissée, et dont la surface semble incommensurable de n'avoir pas été déployée. Ça traîne à terre, monstrueuse robe nuptiale. Avant c'était quoi ? Un prototype prothésique, car la plus grosse femme du monde ne se conçoit pas sans le canapé qui va dessous elle et dont elle ne sort pas. […] Et de quoi la plus grosse femme du monde pourrait-elle enfanter, sinon de plis, de plis, et toujours plus de plis ? Ce qui est assez consolant, c'est qu'ainsi préparée

> la peau de la femme la plus grosse du monde a retrouvé une teinte proche de celle des nymphes de Rubens. Adieu capitons, qui par nature n'ont jamais la belle régularité de ceux que le tapissier impose au fauteuil. Adieu constants hématomes aussi […]. On retrouve un système de carnation délicat, tirant vers un rose un peu exagéré, mais c'est vrai qu'il a quand même fallu forcer un peu sur le talc et les pigments. […] Sauver sa peau, vendre son âme[a].

Cette peau est une relique grotesque : tout ce qui fait l'individualité irréductible de cette femme, les inscriptions de son identité à même la peau (hématomes, capitons), est masqué et caché au profit d'artifices techniques qui rejouent une version macabre du *paragone*. La dépouille est prise non pas dans une série de transformations (elle est taxidermisée, figée dans une apparence dérisoire et trompeuse), mais d'illusions, dans lesquelles l'organique paraît minéral ou inversement, et, par le jeu des plis, la peau devient tissu gigantesque. Pour obtenir l'effet désiré, on a collé à la peau d'une femme morte les indices de sa déshumanisation, de sa réification littérale – on l'exhibe comme réduite au cuir d'un fauteuil, au drapé d'une tenture. La « femme la plus grosse du monde » devient ainsi le symbole hyperbolique du contrôle (ici esthétisant) du corps, de sa manipulation littérale et symbolique. Pourtant, cette mise en scène délibérée du curateur, qui révèle toute l'aliénation de son regard *à lui* (et dont, à en juger par son commentaire final, il a conscience), se heurte à l'insolvable énigme des corps réels qui échappent à son fantasme de contrôle et d'objectivation, comme il en fait l'expérience dans le parking du hangar où il œuvre : « Et puis, il y a cela qui n'est pas une couleur, la blancheur médicamenteuse d'un test de grossesse. Comment est-ce possible dans ce monde où rien ne se touche[b] ? » Là où la « femme la plus grosse du monde » ne pouvait accoucher que de plis que le curateur se réservait de pouvoir draper à son goût, voici qu'un corps féminin existe hors de toute atteinte, ne laissant pas même une trace individuelle, mais le simple signe de sa capacité à se reproduire, comme une énigme bouleversante par laquelle le réel fait violemment retour dans le monde ordonnancé, étiqueté, et normé du curateur. Un monde où « rien ne se touche » pour que tout soit distinct et identifié, et où pourtant surgissent d'incontrôlables processus de transformation, de reproduction. Loin des indices falsifiants qui collent à la peau et soumettent le corps au discours de pouvoir, une énigme organique qu'on ne peut épuiser en un seul récit.

Les limites épimodernes de l'interprétation existent donc elles aussi, quoiqu'elles ne jouent pas sur les mêmes ressorts : dans les récits postmodernes, il y a l'idée d'une limite radicale de l'imposture, d'un au-delà de la falsification où tout engagement éthique deviendrait impossible – d'où la mise en scène récurrente d'un renoncement au faux. Le corps mort ou

[a] Cécile Portier, *De toutes pièces*, *op. cit*., p. 77-78.
[b] *Ibid.*, p. 49.

torturé y fonctionne comme signe d'une frontière ou d'un danger éthique : celui de Di Blasi, mais aussi celui de Chatterton par exemple, pathétique *memento mori* qui interdit de sacrifier au culte de l'auteur en proclamant la perte radicale de l'individu derrière la somme fluctuante de ses incarnations fallacieuses. Dans les récits *épi*modernes, cela se traduit, derrière la prolifération des récits possibles, par un achoppement de la narration sur l'énigme, le silence, l'indicible : le corps qui ne peut plus être dit, ou qui ne peut être dit que par approximation, détour, pirouette :

> Les veuves en veine de mascarade imaginent l'effet que produit un peu de cuir plié en huit sur une Grande Bibliothèque […]. Au début, c'était par amour : je voulais m'écorcher vif uniquement pour prouver de façon spectaculaire l'intensité de ma passion, je me sentais prêt à racler mon cuir pour y gratter un poème un peu leste, un peu triste, de la pornographie hermétique, pudibonde à force d'être obscure, ou une simple déclaration de flamme, je me proposais d'envoyer un petit poème sur une plaquette à ma façon, reliée dans mon cuir, à une dame qui l'aurait mérité […], je me proposais de fabriquer un codex me coûtant la peau des fesses, le plus littéralement possible. […] Si le support a bel et bien vu le jour, mon poème, lui, m'est resté au fond de la poche ou en travers la gorge, faute de lui avoir trouvé une destinataire parfaite : une femme à qui j'aurais voué un amour sincère et une haine ancienne devenue routinière […]. Nous avons préféré recopier sur les seize pages du petit livre un chapitre tiré des *Jurons Anciens et Modernes*[a].

Palimpseste sacrifié sur l'autel de la fiction, la peau de l'auteur ne peut être écrite que si celui-ci est à même de s'engager sincèrement dans l'écriture, fût-ce simplement en se montrant conséquent dans l'imposture. La *copia*, instrument du plaisir de la fiction, a ainsi pour pendant la copie, aveu par la répétition de ce que l'auteur de ne peut ajouter, signe d'un silence, qui, même lorsqu'il le maquille ironiquement ou dérisoirement, laisse au corps une part d'indicible.

Conclusion du chapitre

Dans le traitement des corps comme reliques (qu'elles soient authentiques, inauthentiques ou frauduleuses) se jouent donc les questions fondamentales qui sous-tendent l'expérience esthétique de la contemplation et l'activité herméneutique de la lecture. La véridicité ou l'authenticité, valeurs qui autorisaient l'appréciation ontologique de l'œuvre d'art, du vestige ou de l'objet sacrés, ou la confiance accordée à la parole de l'auteur, sont ainsi contestées dans leur évidence ou supplantées par des modes d'engagement nouveaux qui attestent, sinon de la sincérité de l'auteur ou du narrateur, du moins du jeu sérieux qu'il offre

[a] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit*., p. 215-216.

au lecteur-spectateur qui accepte de s'engager dans des pactes d'interprétation problématiques ; et qui permettent, en retour, le sérieux du lecteur dans son activité de décryptage ou de jouissance de l'objet (dé)sacralisé. On n'interprète pas une relique, mais il s'avère en revanche crucial de poser (et de négocier) des limites de l'interprétation qui rendent seules possible une économie de la confiance fictionnelle. Ces limites prennent appui sur la valeur qu'on accorde aux corps mis en jeu par le processus artistique et littéraire : valeur radicale et non négociable, celle de la dignité humaine, mais qui n'est plus la valeur dogmatiquement sacrée d'un système de domination et de contrôle social. Il s'agit donc, d'une part, de conjurer le pouvoir de hantise des corps morts en en achevant le processus de deuil, ou au contraire en s'en détournant comme processus fallacieux, sans pour autant nier la valeur de ceux-ci : refuser d'en faire des reliques, c'est à la fois s'émanciper de leur aura et reconnaître l'importance de les *tenir pour* perdus, absents, inatteignables. Et, d'autre part, de reconnaître la valeur irréductible des corps vivants, en tant qu'ils ne se laissent pas réifier dans des systèmes symboliques de contrôle qui les vouent à une identité unique, incorporée, et traçable. Cette double reconnaissance est en effet ce qui vient garantir, dès lors que le modèle de la relique est dépassé, la valeur éthique de la fiction – un dialogue des morts et des vivants comme programme éthique de la culture contemporaine que Derrida théorisait déjà dans *Spectres de Marx*, en maintenant lui aussi l'opposition entre parler *de* ou *après* et parler *avec* : « Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont pas encore *là*, *présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés[a]. »

[a] Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit*., p. 15.

CHAPITRE 8

PATHOLOGIES DU FAUX

Dans *L'Enfant d'Ingolstadt*, Pascal Quignard écrit que « la peinture est un culte du Perdu. Il s'adresse à la Nuit, sous terre, au fond perdu d'une grotte dont la paroi ultime est le sanctuaire ou bien le reliquaire[a]. » Le modèle de la relique consacre l'auteur de l'œuvre comme toujours perdu, et celle-ci comme l'instrument d'un deuil dont elle témoigne et qu'elle perpétue : « C'est ainsi que dans l'art, comme dans le rêve, le mort survit devant le survivant. L'art devient un rituel lié aussi bien aux *imagines* et aux reliques, à ce qui reste, qu'au "reliquat" […]. Car nous ne sommes nous-mêmes que les "relicta" d'une scène vivante dont les acteurs sont perdus dans le temps – et comme hors mémoire[b]. » Au cœur de l'expérience esthétique – mais aussi, car nous pouvons étendre la réflexion aux vestiges, de la contemplation des traces du passé – se joue ainsi une expérience fondamentale de la perte. D'où le modèle ontologique : stabiliser l'essence de ce qu'on sacralise, c'est tenter de ne plus être seulement survivant, mais se donner une identité de vivant, acteur et partie prenante des systèmes de sacralisation qui, sans conjurer la perte, la normalisent et la contrôlent dans des dispositifs normés de signification, de conservation, d'exhibition[1]. C'est refuser d'être relique vivante pour revendiquer un corps « intègre[c] ». Or cette expérience de la perte est contamination : si chaque œuvre, chaque vestige, chaque objet sacré témoigne toujours du perdu[2], ils instaurent un deuil perpétuel et la tentative conséquente de surmonter celui par une activité inverse, la *copia*[3] : « Si le manque restait silencieux, la mémoire serait simplement trouée ; mais la situation est plus compliquée, car il arrive que la lacune entraîne justement le trop dire, et la mémoire est altérée. […] Il entre dans notre rapport aux œuvres un supplément de désordre qui est un surplus trouble. Du coup on aboutit à des fantômes. […] Ce supplément fantastique est ouvert au faux. […] C'est là un effet étonnant de la perte culturelle qui nous imprègne ; ou si l'on veut c'est sa pathologie[d]. » Le fantôme est ce qui est de l'ordre de la mémoire et non de l'histoire, la présence du passé dans le présent et non la connaissance du passé (d'où son caractère vague, indéfini, brumeux : il peut être conscience d'une perte plus que savoir de l'œuvre perdue). Dès lors, le deuil qui menace de se déchaîner dans l'expérience esthétique ou le rapport nostalgique au passé peut mener à un triple dérèglement dont le fantôme est la figure et le symptôme. D'abord,

[a] Pascal Quignard, *L'Enfant d'Ingolstadt*, [2018], Paris, Gallimard, 2020, p. 70.
[b] *Ibid.*, p. 69.
[c] *Ibid.*, p. 79.
[d] Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, *op. cit.*, p. 69-70.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

une hyperbolisation de la perte qui débouche sur une hantise : si la « perte entraîne le faux comme sa mauvaise parade[a] », le faux, on le sait, est d'ordre discursif et narratif. Pour conjurer la perte, prolifère une « broderie faite d'énoncés, d'attitudes, de discussions et d'enjeux [qui] donne consistance à ce fantôme[b] » et dont découlent de véritables poétiques fantomales. Ensuite, comme on a déjà commencé à l'indiquer, un dérèglement maladif du deuil qui se fait mélancolie, lorsque la perte est obsédante et que le sujet refuse de l'accepter. Enfin, un dérèglement du savoir, lorsque le poids insupportable de la perte provoque chez le sujet une forme de dérive paranoïaque. Ces trois formes de dérèglement sont les trois pathologies[4] qui nourrissent et autorisent le faux.

I. Poétiques fantomales et hantises

L'association du fantôme au faux, dans les récits de faussaires, ne tient ni au simple jeu étymologique sur la notion de *phantasma*, ni à une réduction du faux à l'*eidolon*, image trompeuse qui témoigne d'un rapport déréglé au réel par lequel le simulacre ne se distingue plus de l'être, ni le passé du présent. Les rapports entre falsification et spectres dessinent au contraire des poétiques spécifiques de la disparition et de la perte dont les enjeux éthiques sont cruciaux : ils concernent, d'une part, la question de l'héritage, et de l'attitude du faussaire créateur face à lui – reconnaissance de dette ou désaffiliation. Et, d'autre part, celle de la mémoire : marginalement de la mémoire collective, et plus profondément de la mémoire individuelle du personnage qui doit tenter de se construire une identité dans l'expérience d'une radicale disjonction temporelle qui consacre sa solitude.

1. Culte des morts et nekuia

Dans les récits de faussaires, la question du spectre et l'accueil qui lui est réservé, acception ou rejet, est allégorique de celle du positionnement du faussaire par rapport à l'héritage culturel et artistique qui est le sien. Dans le cas des postmodernes, le spectre fait signe vers la nécessité, pour créer, d'accepter d'en passer par des formes de falsification et d'imposture qui sont les seuls moyens de s'insérer dans des systèmes de filiation minés par le deuil et la disparition. Dans les récits épimodernes, en revanche, le fantôme est renvoyé à son

[a] *Ibid.*, p. 70.
[b] *Ibid.*, p. 73.

inactualité : il ne peut plus constituer un modèle artistique ou littéraire à suivre, et entérine la nécessité contemporaine de substituer à la vénération ou au culte des morts le rapport fiduciaire de contemporains orphelins entre eux.

a. L'écriture hantée des postmodernes

Si Nick Groom peut faire de la figure de Chatterton un représentant symbolique de la culture romantique, c'est parce qu'en elle se conjoignent deux de ses caractéristiques les plus marquantes : une « poétique de la falsification » et une « spectralité, essentielle à l'idée d'"auctorialité romantique[a]" ». Ce qu'il appelle la « spectrification » de Chatterton lui paraît dès lors non seulement logique, mais « nécessaire puis inévitable[b] » : elle est à l'origine d'une théorie de l'inspiration « communément décrite comme une hantise, puis gothicisée et vulgarisée comme la production de monstres auto-engendrés : de mauvaises répétitions de l'être contrefaites et illégitimes[c]. » Cette auctorialité inquiète, qui en passe par une forme de culte des morts où la figure auctoriale inspirante est *conjurée*[d] (à la fois appelée, désirée, et crainte, repoussée), lie indissolublement hantise et faux : dans l'héritage du spectre se joue à la fois la question de l'être et la crainte de la contrefaçon de soi[5].

> L'héritage n'est jamais un *donné*, c'est toujours une tâche. Elle reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes des héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers. […] *Être*, ce mot dans lequel nous voyions plus haut le mot de l'esprit, cela veut dire, pour la même raison, *hériter*. […] Nous *sommes* des héritiers, cela ne veut pas dire que nous *avons* ou que nous *recevons* ceci ou cela, que tel héritage nous enrichit un jour de ceci ou de cela, mais que l'*être* de ce que nous sommes *est* d'abord héritage, que nous le voulions et le sachions ou non. Et que, Hölderlin le dit si bien, nous ne pouvons qu'en *témoigner*[e] ».

C'est cette question de l'héritage, au cœur de la hantise du spectre, qui permet à Ackroyd de faire de Chatterton non seulement une figure romantique, mais encore éminemment postmoderne : contrairement aux faussaires épimodernes, bâtards qui s'émancipent de toute filiation, quitte à s'immoler, les faussaires postmodernes sont bien ces « héritiers endeuillés » dont l'identité fragile ne peut plus se fonder sur une ontologie ferme, mais dépend désormais

[a] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 183.
[b] *Ibid.*, p. 182-183.
[c] *Ibid.*, p. 185.
[d] Voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 84-85.
[e] *Ibid.*, p. 94.

d'une *hantologie*, d'une « logique de la hantise[a] ». Dès lors, tout acte de création est miné par l'angoisse d'une répétition à la fois nécessaire (on n'est que d'hériter), et sclérosante. Cette dualité cristalline, hantée par la peur et le désir du faux, est symbolisée par le fantôme lui-même :

> Répétition *et* première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme : qu'*est-ce* qu'un fantôme ? qu'est-ce que l'*effectivité* ou la *présence* d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre ? Y a-t-il *là*, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui se tienne ? Répétition *et* première fois mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois. Toute autre. Mise en scène pour une fin de l'histoire. […]. Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes[b].

L'auctorialité hantée romantique et postmoderne est infernale : écrire, hériter, c'est faire venir les morts à soi, à la fois dans l'espérance d'en finir (avec sa propre hantise, avec la hantise en général) tout en étant conscient que le spectre ne peut mourir, qu'il reviendra un jour[c]. D'où l'obsession morbide pour le fantôme, mais d'où aussi une forme d'agentivité paradoxale : on *se fait* soi-même, on se donne à être, dans la manière de choisir son héritage. C'est, exemplairement, le trajet parcouru par Braithwaite dans *Flaubert's Parrot*, mais aussi par le Vella de Sciascia, qui choisit son histoire de la Sicile pour choisir *sa* sicilianité pirandellienne, et même par Di Blasi, dont le geste inachevé s'arrête dans la mort sur l'espérance d'une forme de fin de l'histoire, d'aboutissement du progrès selon lequel la torture, emblème de la déshumanisation, serait pour toujours chose du passé – ce que le narrateur déplorera mélancoliquement comme illusion, en rappelant au contraire la tendance de l'histoire à se répéter tragiquement[d]. Cette injonction au choix, qui est à la fois un poids et une individuation possible, explique la pluralité cristalline des récits de faussaires postmodernes, comme la quête herméneutique et aporétique qui les sous-tend : « On hérite toujours d'un secret – qui dit "lis-moi, en seras-tu jamais capable ?". […] L'injonction elle-même (choisis et décide dans ce dont tu hérites, dit-elle toujours) ne peut être une qu'en se divisant, déchirant, différant d'elle-même, en parlant à la fois plusieurs fois – et de plusieurs voix[e]. » Désir de la fin de l'histoire dans l'illusion de la fin de l'histoire, désir de se découvrir à soi-même, de trouver sa voix (celle de l'auteur vénéré étant insituable) dans le fantôme des autres et la contrefaçon de soi, désir de

[a] *Ibid.*, p. 31.
[b] J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 31.
[c] « [C]eci, l'indéniable même : un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à re-venir. » *Ibid.*, p. 163.
[d] Voir Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 163-164.
[e] J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 40.

choisir son héritage dans la conscience que son secret ne sera jamais percé, telle est la position intenable des postmodernes, pour laquelle le faux peut apparaître comme une forme de solution pathologique : il aggrave la crise fantômale tout en en préservant le secret, il trouve une forme tolérable à la répétition tout en autorisant l'injonction à poursuivre qui est celle de l'héritage, il permet d'envisager de payer la dette envers les morts en monnaie de singe : « Pas d'héritage sans appel à la responsabilité. Un héritage est toujours la réaffirmation d'une dette mais une réaffirmation critique, sélective et filtrante[a] […]. » ; « *Premièrement* […] on ne dresse pas l'*état* d'une dette […] comme on *établirait* un bilan ou un constat exhaustif, de façon *statique* et *statistique*. […] On se fait comptable par un engagement qui sélectionne, interprète et oriente. De façon pratique et performative. Et par une décision qui commence par se prendre, comme une responsabilité, dans les rets d'une injonction déjà multiple, hétérogène, contradictoire, divisée – donc d'un héritage qui gardera toujours son secret. Et le secret d'un crime. Le secret *de* son auteur même[b]. »

Dès lors, fantômes et auteurs vivants s'échangent dans le cristal du lecteur qui tente de donner sens à cette histoire dont il hérite et qui le convoque dans son secret. C'est, évidemment, la bibliothèque (où travaille Philip, l'ami de Charles qui poursuivra, en héritage, le projet de biographie de Chatterton que la mort empêcher ce dernier de terminer, tout en sachant pertinemment que les découvertes de Charles sont radicalement fausses et qu'il a été victime de manipulation) qui sert de cadre à ce qui est à la fois une catabase et une *nekuia*. La visite au sous-sol de la bibliothèque est présentée comme un ironique voyage dans le séjour des morts, où le lecteur peut se retirer, dans la solitude, pour explorer les livres abandonnés dans lesquels il espère fantasmatiquement trouver une vérité séculaire :

> Philip Slack fixa les rayonnages de livres obscurs ; puis il alluma la lampe électrique au-dessus de sa tête, et dans son cercle lumineux il pouvait voir les toiles rouges, brunes et vertes des couvertures des volumes […]. Et, au-delà du cercle de lumière où il se tenait, les livres jetaient des ombres profondes. Il se trouvait dans « la réserve », le sous-sol de la bibliothèque où il travaillait, où étaient déposés tous les volumes oubliés ou négligés. Certains avaient été empilés dans des coins, appuyés en équilibre instable contre les murs de pierre humides du sous-sol ; mais d'autres étaient éparpillés au sol, et il lui vint à l'esprit qu'ils avaient été traînés depuis leurs étagères par des nuisibles pour être mangés. En ce lieu régnait l'envahissante odeur de moisi de la décomposition ; mais c'était une odeur plaisante et apaisante pour Philip. Il était descendu pour voir s'il ne pourrait pas trouver quelque référence à Thomas Chatterton et, puisqu'il suspectait qu'on pouvait retrouver dans les vieux livres quelque vérité oubliée, il accordait foi au principe des *sortes Vergilianae*[c].

---

[a] *Ibid.*, p. 150.
[b] *Ibid.*, p. 153.
[c] "*Philip Slack stared at the rows of dark books; then he switched on the electric light above his head, and in its bright circle he could see the red, brown and green cloths of the volumes […]. And, beyond this circle of light in which he stood, the books cast intense shadows. He was in 'the stacks', the basement of the library in which he*

On retrouve, dans les *sortes Vergilianae*, la confusion temporelle par laquelle passé et avenir s'échangent et s'informent[a], la transformation de la quête herméneutique en fantasme de divination et de prédiction, la hantise de la perte et de l'oubli et le fantasme conséquent d'une découverte aléthique de l'oublié et du perdu qui caractérise la pathologie fantomale des auteurs et lecteurs postmodernes. L'*aletheia*, cependant, comme la confiance dans l'ontologie, son corollaire, ne leur étant plus permise, la découverte que va faire Philip dans la bibliothèque n'est ni celle du secret, une fois pour toutes dévoilé, de Chatterton, et encore moins celle d'un original perdu et miraculeusement, épiphaniquement, retrouvé, mais la révélation d'un plagiat, du fait que l'auctorialité postmoderne est une auctorialité de copistes ou de faussaires. Lisant plus ou moins au hasard *The Last Testament* (le dernier *Testament*, mais aussi le dernier *témoignage*, fantasme de l'endeuillé qui espèrerait cesser d'être héritier et témoin pour s'advenir à soi-même, qu'embrasseront les épimodernes), d'Harrison Bentley, il s'aperçoit que l'intrigue lui en est familière, comme du reste le volume *Stage Fire* du même auteur, deux histoires de fantômes et de faux : dans le premier livre, les dernières œuvres d'un poète mourant sont en réalité créées par son épouse mais sous son nom à lui, comme cela se produit entre le peinture Seymour et son assistant dans la diégèse du roman d'Ackroyd ; dans le second, un acteur triomphe parce qu'il se croit possédé par les esprits de ses prédécesseurs. Ce ballet de la hantise, de l'imposture et de la falsification, qui reproduit en abyme les évènements du roman (Charles et Meredith se retrouvent également, ou feront semblant de se retrouver, possédés par le fantôme de Chatterton), produit chez Philip une impression de « déjà vu[b] » renforcée par la répétition des résumés des intrigues de Bentley et de celles d'Harriet Scrope qui les plagient. Philip lui-même ne fait que répéter les gestes prêtés à Chatterton sur la plaque qui commémore sa mémoire à St Mary Redcliffe : « Enfant, je recherchais les fantômes, et courais / À travers de nombreuses chambres d'écoute, caves et ruines / Et des bois baignés de la lumière des étoiles, poursuivant à pas craintifs / L'espoir de hautes conversations avec les morts disparus[c]. »

---

worked, where all the forgotten or neglected volumes were deposited. Some of these had been piled in corners, where they leaned precariously against the damp stone walls of the basement; but some were scattered across the floor, and it occurred to him that they had been dragged from the shelves by vermin before being eaten. Within this place there lingered the musty, invasive odour of decay; but it was a smell which soothed and pleased Philip. He had come down to see if he could find any references to Thomas Chatterton and, since he suspected that in old books some forgotten truth might be recovered, he placed his trust in the principle of sortes Vergilianae." Peter Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit*., p. 68.

[a] « L'avenir ne peut être qu'aux fantômes. Et le passé. » J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 68-69.

[b] P. Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 69.

[c] "*While yet a boy I sought for ghosts, and sped / Through many a listening chamber, cave and ruin, / And starlight wood, with fearful steps pursuing / Hopes of high talk with the departed dead*." *Ibid.*, p. 55. Immédiatement après qu'il a déchiffré la plaque, un paroissien l'informe que le poète et son corps sont définitivement perdus : « C'est

La vérité cachée que découvre Philip dans l'enfer de la bibliothèque n'est donc pas la clé d'un secret original et unique, mais un cristal de répétitions par quoi les livres intra-diégétiques se reflètent entre eux et reflètent, voire prédisent, les événements de la diégèse. En ce sens, la bibliothèque recèle bien, en même temps, les secrets d'un crime passé (Harriet Scrope a fondé sa carrière d'écrivaine sur des plagiats en série) et la révélation de l'avenir, dans le présage qu'elle constitue, et dans l'enseignement qu'elle offre : à l'ère postmoderne, la répétition, la hantise, la possession, le faux, sont les seuls moyens de créer, d'être auteur.

> Et qu'importaient donc les emprunts d'Harriet ? Dans tous les cas, Philip pensait qu'il n'y avait qu'un nombre limité d'intrigues dans le monde (la réalité était finie, après tout), et sans doute il était inévitable qu'elles soient reproduites dans des contextes variés. […] Il était moins enclin à la critiquer, également, en raison de sa propre expérience. Il avait essayé une fois d'écrire un roman, mais l'avait abandonné après une quarantaine de pages : non seulement l'avait-il écrit avec une lenteur douloureuse et dans l'incertitude, mais même les pages qu'il avait réussi à achever lui semblaient pleines d'images et d'expressions tirées du travail d'autres auteurs qu'il admirait. C'était devenu un patchwork d'autres voix et d'autres styles, et c'était l'écrasante difficulté à reconnaître sa propre voix parmi ces autres qui l'avait poussé à abandonner le projet. Quel droit avait-il donc de condamner Miss Scrope[a] ?

Le sentiment de la finitude et du poids de l'héritage débouche sur la définition d'une poétique que Philip vit comme aporétique mais qui définit assez bien, en réalité, celle pratiquée par Ackroyd lui-même. Puisque l'héritage est inévitable, il s'agirait plutôt de se laisser hanter par les voix des autres, de les incorporer dans une écriture ouvertement palimpsestuelle et cristalline, seule à même de conjurer les morts, c'est-à-dire à la fois de les faire venir à soi et de venir à soi-même devant eux. Aussi est-il logique que, poursuivant son exploration dans la bibliothèque, Philip tombe sur une « anthologie de réminiscences littéraires[b] » compilée par une *veuve*, Lady Moynihan, et comprenant une gravure du monument funéraire de Chatterton à Bristol, accompagnée du récit de l'épisode du fantôme du faussaire sauvant un poète suicidaire, qu'Ackroyd attribue ici non pas à Francis Thompson mais à George Meredith (comme si les poètes disparus étaient interchangeables) : « Ainsi le jeune George Meredith fut-

---

un mystère, çui-ci.[…] Ils n'ont jamais retrouvé ce corps. Ils ont cherché partout, mais ils ne l'ont jamais trouvé *lui*. » "*He's a mystery, that one is. […]. They never found that body. They looked all over, but they never found* him."

[a] "*And so what did Harriet's borrowings matter? In any case, Philip believed that there were only a limited number of plots in the world (reality was finite, after all) and no doubt it was inevitable that they would be reproduced in a variety of contexts. […] He was less inclined to criticise her, also, because of his own experience. He had once attempted to write a novel but he had abandoned it after some forty pages: not only had he written with painful slowness and uncertainty, but even the pages he had managed to complete seemed to him to be filled with images and phrases from the work of other writers whom he admired. It had become a patchwork of other voices and other styles, and it was the overwhelming difficulty of recognising his own voice among them that had led him to abandon the project. So what right did he have to condemn Miss Scrope?*" *Ibid.*, p. 70.

[b] "*a selection of literary reminiscences*". *Ibid.*

il sauvé pour la littérature par l'intervention du spectral Thomas Chatterton[a]. » On n'est sauvé pour la littérature que par les fantômes et la poétique falsificatrice qu'ils amènent avec eux – secouru par Chatterton, Meredith n'aura alors plus qu'à incarner celui-ci mort, à la fois ironiquement et dans l'angoisse, pour en éterniser le corps perdu et désiré, donc la revenance. Cette révélation, négatif de l'épiphanie ontologique du vrai aléthique, débouche ainsi pour Philip sur un désir d'apparition qui se concrétise en conjuration onirique :

> Philip s'appuya au mur du sous-sol, et essaya d'imaginer la scène [de l'apparition secourable de Chatterton]… Il était conscient d'être observé. C'était Harriet Scrope et, derrière elle, le visage dans l'ombre, se tenait Harrison Bentley. Philip sursauta et ouvrit les yeux ; il avait la gorge sèche de sommeil, et pouvait sentir l'humidité dans sa chemise, là où il s'était affaissé contre la pierre. Il y avait des cercles lumineux dans les rayonnages, directement sous les ampoules que Philip avait allumées, mais c'était maintenant avec une peur inattendue qu'il constatait combien les livres s'étalaient au loin dans l'obscurité. Ils semblaient grandir dès qu'ils entraient dans l'ombre, créant un monde obscur où il n'y avait ni début ni fin, ni récit, ni signification. Et, si l'on traversait le seuil de ce monde, on se retrouverait encerclé de mots ; on les écraserait sous ses pieds, on s'y cognerait la tête et les bras, mais, dès qu'on tenterait de les attraper, ils se mettraient à fondre comme neige au soleil[b].

Ce n'est pas le fantôme de Chatterton qu'il fait venir à lui, mais ceux des écrivains plus récents, d'Harriet Scrope vivante et plagiaire, qui prennent la place du poète. Vivants et morts échangent leur identité dans la conscience d'être partie prenante d'une vaste entreprise littéraire conçue comme une répétition avec variations[6], dans un enfer linguistique, nouvelle bibliothèque de Babel où tout est à la fois déjà écrit et à réécrire. L'apparition des fantômes (qui, comme chez Derrida, regardent au lieu de se laisser voir, *en visière*) signe l'impossibilité pour Philip de rester simple lecteur, la nécessité pour lui d'accepter *in fine* d'entrer dans le royaume de l'écriture, qui est royaume des ombres et du faux, ce qu'il fera par le prolongement postmoderne de l'œuvre de Charles aveuglé, nouvelle incarnation pathétique du pathétique Chatterton. Contrairement à un Braithwaite, par exemple, Philip ne renonce donc pas au faux pour pouvoir écrire, et au contraire embrasse la nécessité de la perpétuation de la mystification chattertonesque devenue falsification par l'obstination puis la mort de Charles. Mais, comme

---

[a] "*Thus was the young George Meredith saved for literature by the intervention of the ghostly Thomas Chatterton*." *Ibid.*, p. 70-71.

[b] "*Philip leaned back against the wall of the basement, and tried to imagine this scene… He was aware that someone was watching him. It was Harriet Scrope and behind her, his face in shadow, was Harrison Bentley. Philip jerked forward and opened his eyes; his throat was dry from sleep, and he could feel the dampness of his shirt where he had been slumped against the stone. There were pools of light among the stacks, directly beneath the bulbs which Philip had switched on, but it was now with an unexpected fearfulness that he saw how the books stretched away into the darkness. They seemed to expand as soon as they reached the shadows, creating some dark world where there was no beginning and no end, no story, no meaning. And, if you crossed the threshold into that world, you would be surrounded by words; you would crush them beneath your feet, you would knock against them with your head and arms, but if you tried to grasp them they would melt away*." *Ibid.*, p. 71.

Braithwaite, et comme Freddie, il arrive à l'écriture par la reconnaissance de la nécessité de la redite, de la reprise, dans la pluralité des voix et l'incertitude de la véridicité de ce qu'il écrit – dans l'(in)sincérité hantée de l'écrivain postmoderne[7].

b. L'écriture orpheline des épimodernes

Le Guevara de Senges rêve, lui aussi, de conversations avec les morts où trouver des modèles perdus à répéter dans le présent pour pouvoir écrire : « j'accepte l'hypothèse d'un au-delà si je suis assuré d'y retrouver Lorenzo Valla, ce maître que j'ai rêvé d'avoir, pour lui demander comment composer une ferme *Réfutation* » ; « Je n'ai jamais rencontré mon maître Lorenzo Valla […] ; il est seulement l'un de ces morts avec qui je converse, […] ranimé par moi à chaque livre ouvert, de même que certains moines suscitent leur saints tutélaires en récitant leurs prières[a]. » Si cette convocation du fantôme de Valla lui est permise, c'est parce qu'elle est la réitération du geste du maître, une conjuration de fantôme pour exorciser le faux hérité du passé dans le présent : « Mon maître a eu le mérite de réfuter les *Décrétales*, il a su exhumer, en jouant les profanateurs, quelques moines anonymes, des clercs sans histoires, oubliés depuis des siècles et heureux de l'être, il les a désignés faussaires responsables du pacte qui prouve noir sur blanc l'autorité du pape sur son vaste territoire[b]. »

Mais le modèle dysfonctionne rapidement, car Lorenzo Valla est encore d'un temps où l'on peut « jouer le vrai contre le faux[c] », d'un monde où une ferme ontologie autorise de non moins fermes partages entre le vrai et le faux, tandis que dans celui de Guevara, « cette vérité faite de silence timoré, de temps, de question et d'ébauches échoue face au mensonge qui est vif, performatif, incontestable comme une tare, et qui possède l'autorité du tocsin ou de l'appel à la prière[d]. » Guevara a le sentiment d'habiter dans un monde désorienté, fait de simulacres avec lesquels, contrairement à Philip, il ne peut entretenir de relation apaisée en admettant que la confrontation aux faux est le meilleur moyen, sinon de retrouver l'*être*, au moins de se donner une voix qui soit une fragile identité en construction. Pour Guevara, l'impossible conversation avec les morts (elle n'arrive qu'en fantasme car au fond Valla n'a que peu à lui dire d'utile) aboutit au choix, non pas de se faire fantôme parmi les fantômes, ou possédé parmi les esprits, comme les personnages d'Ackroyd, mais d'être dupe parmi les dupes, d'embrasser la fiction

[a] Pierre Senges, *La Réfutation majeure, op. cit*., p. 161.
[b] *Ibid.*, p. 162.
[c] *Ibid.*, p. 166.
[d] *Ibid.*

comme *pharmakon* au nom de la circulation des récits : « j'ai le devoir, moi, de me confronter au peuple des dupes, mes semblables, auquel j'appartiens si étroitement que sa duperie est mienne, comme sa chair est ma chair. Je me console difficilement à l'idée que ma *Réfutation* n'est pas à proprement parler œuvre de détromperie, et uniquement cela, mais de la part d'un dupé l'invitation faite aux dupes d'écouter comment les contes se répondent les uns aux autres[a] […]. »

Si bien que la solution de Guevara ne tient pas à la série d'échanges cristallisés qui permet de communiquer avec les morts et les disparus, en réalité inaccessibles ; dans un monde où « la distinction du vrai et du faux n'a plus cours[b] », plutôt que d'espérer le « triomphe, tardif peut-être mais effectif, des experts et des juristes sur les fanfarons et les bâtards légitimés, les faux marins et les spéculateurs[c] », il préfère offrir un modèle fiduciaire par lequel l'engagement dans la fiction devient le lieu même d'un apprentissage, sinon du vrai, du moins du *discernement* : « Je reste convaincu que la crédulité librement consentie par les auditeurs d'une fable devient habileté, exercice de la raison, bientôt un stratagème au lieu d'être une naïveté, et que cette crédulité aiguisée à l'audition des fables est la grande force des sceptiques. » Le narrateur s'avoue orphelin de modèles dont la hantise même a cessé d'être convaincante, dès lors que les spectres qui le visitent sont inconsistants. Dans *Chatterton*, certes, les vivants se spectralisaient et les spectres se réincarnaient en possédant les vivants, mais le cristal de leurs échanges n'impliquait pas leur indistinction : Harriet Scrope fantôme ou hallucination n'est pas Harriet Scrope vivante, demandant à Charles d'être son *ghost-writer* ; Charles vivant qui lui offre d'être son « fantôme » n'est pas le fantôme que son fils croit apercevoir dans le *Chatterton* de Wallis. Si les personnages échangent leurs incarnations et de leurs désincarnations, c'est bien que les unes et les autres ne se confondent pas. À l'inverse, Guevara affronte un désespérant monde de simulacres :

> Me voilà comme beaucoup déchiré entre le sentiment d'être trompé et la conscience d'avoir à me battre contre des rideaux agités par le vent, au risque de finir la tête la première dans une cape qui se dérobe ; j'affronte des fantômes, peut-être, et aucune bataille n'est plus ardue, sauf celle qui conduit l'escrimeur à planter en vain son épée entre les côtes des squelettes[d].

Dès lors, et de manière marquante, sa solution ne sera pas, comme Philip, une forme de relativisme éthique limité toutefois par la conscience du poids de l'héritage et de la transmission

[a] *Ibid.*, p. 165-166.
[b] *Ibid.*, p. 167.
[c] *Ibid.*, p. 166.
[d] *Ibid.*, p. 176-177.

(il faut continuer la falsification pour prolonger, au moins verbalement, la vie de Charles, comme Charles a tenté de prolonger celle de Chatterton), où le faux trouve sa valeur dans le cristal vivant des modèles, des auteurs et des lecteurs qu'il organise et perpétue ; mais la volonté délibéré d'*accorder foi* à la fiction, de prendre au sérieux les récits, non pour les croire aveuglément, mais pour leur donner de la consistance et donc du sens : « je me surprends parfois à donner du crédit aux menteurs, et approuver l'idée d'un monde nouveau, […] pour avoir enfin des ennemis solides à empoigner, non pas seulement des courants d'air ou les fantasmes de Lucrèce aussi peu réels que le souvenir d'une morte, mais aussi troublants[a]. »

Guevara préfère donc proposer une suspension volontaire d'incrédulité, un engagement librement consenti dans un pacte de lecture qui, en dernier ressort, et quoique potentiellement fondé sur la manipulation de la fiction, émancipe le lecteur en lui apprenant à naviguer dans la bibliothèque. Chez les postmodernes, écrire, c'est embrasser le faux en accueillant le fantôme, même si les deux sont, à terme, voués à être exorcisés ; chez les épimodernes, qui délaissent le deuil et ses enseignements, la conversation avec les morts débouche sur une forme de désaffiliation[8]. L'héritage n'est pas, comme chez les postmodernes, pris en charge, mais remis en jeu dans la circulation non plus des spectres mais des récits, et la quête aporétique du déchiffrement du secret est remplacée par une crédulité librement consentie, une herméneutique active, l'acceptation moins d'un passé que d'un devoir éthique : s'affronter au faux et tenter de se construire, face à lui, sinon une identité, au moins une position de parole ou de lecture[9].

2. La hantise mémorielle

Il y a toutefois une littérature contemporaine hantée, qui est radicalement une littérature du vrai : c'est celle de la catastrophe et de sa mémoire, qui tente de rendre compte non pas tant de l'histoire que d'une mémoire perdue, indicible, opprimée, et de la douleur de l'héritage : « Matérialisation d'une réalité précisément spectrale, le spectre figure donc l'héritage que le passé, chaque passé, a légué. […] [Le fantôme] est en fait l'empreinte d'une nouvelle forme de mémoire, très éloignée de celle, précise et reconstitutive, du devoir de mémoire, puisqu'elle est la mémoire de ce qui reste, l'image d'un *dépôt* laissé par le passé[b]. » Cette écriture de la

[a] *Ibid.*, p. 177.
[b] Leila Adham, « Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli » dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Éditions École Polytechnique, 2008, p. 477.

disparition, qui peut être fictionnelle, dessine une éthique de la littérature, sinon véridictive (on ne peut dire la vérité factuelle, aléthique, sur le passé traumatique, qui reste perdu pour nous ; on ne peut qu'en dire la perte, l'absence et la douleur de l'absence), du moins radicalement opposée au *faux* comme mensonge, falsification, manipulation. La fiction s'y déploie comme une expérience de pensée, comme *simulation* permettant soit de stimuler la mémoire perdue, soit d'en dessiner la trouée dans le présent :

> L'héritage de l'absence et son incorporation sensible sont, en particulier, matérialisés par le motif du membre fantôme, qui réinterprète la tradition « hantologique » (dirait-on après Jacques Derrida) qui a dominé la fin du XXe siècle dans l'écriture des disparitions, et lui donne force et renouveau : à l'image de cette sensation fantomatique qui donne l'impression qu'un membre disparu continue d'exister, il s'agit de désigner par là la puissance d'une trace mnésique fonctionnant comme présence sensible de l'absence, et incorporée dans la « réalité mentale » de l'écrivain (ou de son narrateur). […] L'écriture se trouve ainsi confrontée à la définition (et non au comblement) du vide, du manque, de l'absence : dans la sensation artificielle de la douleur fantôme, la littérature fait du vide un corps sensible et fantomatique à la fois, elle donne forme à la disparition[a].

Elle fait du présent un « maintenant disjoint ou désajusté, "*out of joint*", un maintenant désajointé qui risque toujours de ne rien maintenir ensemble dans la conjonction assurée de quelque contexte dont les bords seraient encore déterminables[b]. »

Il est d'autant plus marquant dès lors de constater que les romans de faussaires postmodernes et épimodernes, par ailleurs si riches en fantômes et en spectres, semblent refuser toute poétique fantomale dès lors qu'il s'agit d'évoquer les questions éthiques tenant non pas aux enjeux mémoriels intimes des personnages, mais à la mémoire collective et à l'écriture de l'histoire. On ne trouvera ni *fantasma* ni *spettro* dans *Il falsario di Caltagirone* ou *Ciulla, il grande malfattore*, qui, reconstruisant l'histoire individuelle de Ciulla, ont pour ambition déclarée de réécrire une histoire politique et sociale sicilienne oubliée, sinon sous la forme de métaphores ou de comparaisons ponctuelles et sans rapport direct avec un enjeu mémoriel ; de même dans *Il consiglio d'Egitto* (on peut toutefois signaler que, après la torture, Di Balsi apparaît à Vella littéralement comme un fantôme – si l'on veut considérer que l'histoire sous la forme du bourreau spectralise ses victimes). Dans *Il cimitero di Praga*, trois catégories de personnages sont comparées à des fantômes ou des spectres : les Juifs, mais systématiquement lorsqu'ils sont réifiés par les reconstructions fictionnelles ou imagées antisémites de Simonini – si bien qu'ici le spectre reprend son sens platonicien de *phantasma* ou d'*eidolon* – ; les francs-maçons et leur théâtre d'illusions initiatique – même signification – ; enfin, Simonini et ses

[a] E. Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*, p. 48-49.
[b] J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 21.

acolytes, lorsqu'ils se dissimulent – et, là encore, la métaphore signale la fausseté. Le seul *ghost* qu'on trouvera dans *Flaubert's Parrot* est le Saint-Esprit (*Holy Ghost*) ; et on a vu que les spectres de *Chatterton* avait tout à voir avec la question de la création, mais peu à voir avec celle de l'Histoire et de sa mémoire. Les romans de faussaires semblent ainsi laisser la poétique historiographique spectrale aux récits vrais (même fictionnalisés) des témoins et des survivants, respectant tacitement une sorte d'interdit éthique qui fonctionne comme une limite morale de plus imposée à la falsification : dans ces récits qui embrassent le fantôme comme *phantasma*, le spectre historique reste absent.

À une exception près. Dévoré jusqu'au suicide par le traumatisme de la guerre du Golfe, hanté par des fantômes, le personnage de Seamus apparaît à William Heaney, la première fois qu'il le voit, comme l'*Ancient Mariner* de Coleridge, comme un revenant : « il avait l'air de quelqu'un qui s'était noyé en mer un siècle auparavant et était revenu sous la forme d'un fantôme[a]. » C'est peut-être le seul protagoniste de notre corpus directement confronté à une catastrophe historique ; hanté par une douleur qui se manifeste sous les traits spectraux de l'Arabe, qui fait fonction de signe dans le présent de l'indépassable présence du passé, de l'inguérissable traumatisme, et surtout de l'impossibilité de donner sens à ce qui a eu lieu, il voit le passé faire retour sous la forme d'un brouillage temporel et spatial[b] qui le chosifie lui-même : « La voix de Seamus se craquelait à la manière d'un tableau de maître ancien[c]. » En ce sens, le personnage de Seamus, qui devient *post mortem* un *revenant*, lorsque le narrateur prend au pied de la lettre sa propre comparaison après son suicide[d], paraît être l'exception dans les romans du faux, et incarner la « poétique spectrale de l'Histoire », désancrée, « a-représentative et délibérément non-réaliste » caractéristique de la littérature contemporaine, décrite par

---

[a] "*he looked like someone who had drowned at sea a hundred years ago and returned as a ghost*." William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, *op. cit*., p. 25.

[b] « Ce qui est terrible, c'est que quand je repense à ces dernières années, je ne sais pas comment j'ai vécu. J'en ai oublié la majeure partie. C'est une demi-vie. Parfois je me demande si je ne suis pas mort ce jour-là dans le désert. Levé le pied de la mine et cané, et je ne fais que traîner en route vers l'au-delà. Je n'ai pas de repères, voyez-vous. Pas de coordonnées. Je dérive. » "*The terrible thing is that as I look back over the last few years, I don't know how I've lived. I can't remember most of it. It's a half-life. Sometimes I do wonder if I died that day in the desert. Took my foot off the mine and died, and this is me dragging on my way over. I've no markers, you see. No coordinates. I'm adrift.*" (*Ibid.*, p. 280).

[c] "*Seamus's voice was crazed in the way of an Old Master painting*." *Ibid.*, p. 25. L'anglais joue sur le double sens de *crazed*, qui connote également la folie.

[d] « Le vieux soldat du Golfe s'avançait d'un pas traînant, dans son pardessus, la tête rasée, ses yeux deux noires cavernes. Mes oreilles se mirent à siffler. Ma langue se figea sur mon palais. […] Comme la figure entrait dans la lumière, je vis clairement qu'il s'agissait bien de Seamus ; puis l'instant d'après un éclat lumineux parcourut son visage et ce n'était pas du tout Seamus, mais un autre mendiant cherchant une aumône. […] "Tu as eu une hallucination ?" "Oui, répondis-je. Non […]". » "*Shuffling forward in his greatcoat was the old soldier from the Gulf, his head shaved, his eyes like black caverns. I heard a ringing in my ears. My tongue froze to the roof of my mouth. […] As the figure came into the light I saw clearly that it was indeed Seamus; then in the next moment a light travelled over his face and he was not Seamus at all, but some other beggar looking for a handout. […] 'You hallucinated?' 'Yes,' I said. 'No[…]'.*" *Ibid.*, p. 163.

Dominique Viart, et formulée par Agamben : « Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable[a]. »

S'ils échappent à la grande hache de l'Histoire, ou si du moins leur rencontre avec celle-ci ne se fait pas sur un mode spectral, les autres narrateurs faussaires ou les autres personnages confrontés au faux ont, en revanche, souvent à affronter un passé amer, coupable, qu'ils vivent sous la forme d'une hantise par laquelle le temps se retrouve bien *out of joint* et, de même que le vrai et le faux menacent de devenir indistincts, de même passé, présent et avenir sont en danger de se confondre pour eux. Heaney est ainsi hanté par le souvenir d'une forme de péché originel, de crime indépassable, qui se trouve être, bien entendu, une falsification liée aux fantômes : adolescent, il a créé un faux livre de magie occulte prétendant dévoiler les moyens de faire apparaître les esprits : « j'étais l'auteur des gribouillages sur les feuilles de papier pelure. […] Il m'était venu à l'idée d'utiliser le livre [ancien] comme base d'un manuscrit prétendant offrir les secrets de rituels magiques. J'achetai le papier pelure et l'encre de Chine, et, après quelques recherches, me mis à composer moi-même les rituels. Mon plan insensé avait été d'offrir le manuscrit à un éditeur comme "découverte sensationnelle[b]". » Cette falsification est criminelle en ce qu'elle réussit trop bien : l'un de ses camarades d'internat, Fraser, découvrant le faux manuscrit, le prend au sérieux et accomplit les rituels indiqués. Peu après, une série de jeunes femmes de leur établissement scolaire se découvrent victimes de graves accidents. « Combien de coïncidences sommes-nous préparés à tolérer, combien de synchronicité, combien de coups de chance, de hasards, de coups du sort, quel degré de contingence, combien d'étranges corrélations serons-nous prêts à ignorer avant de finalement lever les bras au ciel et admettre que l'effet et la cause ne sont pas la seule donne de l'univers[c] ? »

Submergé par sa lecture paranoïaque des événements, conséquence de sa culpabilité, le narrateur ne voit d'autre solution que d'accomplir lui-même le rituel pour détourner sur lui la vengeance des esprits – ce qui scellera son pacte avec le démon qui le hantera toute sa vie

---

[a] Cité par Dominique Viart, « Vers une poétique "spectrale" de l'Histoire » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 50-51.

[b] "*I was the author of the fraudulent scribblings on the onion-skin leaves. […] It occurred to me to use the book as a basis for a manuscript purporting to offer the secrets of magic rituals. I purchased the onion-skin paper and the Indian ink, and with a bit of research set about composing the rituals myself. My hare-brained plan had been to offer the manuscript to a publisher as a 'sensational find'.*" W. Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, *op. cit.*, p. 126-127.

[c] "*How many coincidences are we prepared to tolerate, how much synchronicity, how many flukes, chances, twists of fate, what degree of happenstance, how much weird correlation will we be prepared to ignore before we finally throw up our hands and say that cause and effect is not the only ballgame in the universe?*" *Ibid.*, p. 167.

d'adulte, lorsque celui-ci lui *inapparaît* : « Je l'appréhendais de manière plus intuitive que visuelle, et même alors, ma vision demeurait brumeuse, comme si de la saleté avait été étalée sur mes rétines. […] Mais avec une infinie lenteur la porte s'ouvrit. Une figure spectrale mit un pied à l'intérieur de la pièce. Le visage tourné vers le velux, la figure n'était qu'une silhouette. Mais je savais qui était venu. […] "Il faut qu'on se mette d'accord, dit-il enfin. Tu ne pourras jamais échapper à tout ceci." […] " Mais marché conclu ?" demandai-je. "Un marché ? Oui. Marché conclu[a]". » Ce pacte faustien n'est que la relecture fantastique par un adolescent terrorisé d'événements banals s'achevant par son expulsion de son lycée ; néanmoins, elle induit un trauma que le narrateur ne soulagera qu'en avouant tout à la petite amie de l'époque qu'il a tentée de protéger en négociant avec le démon.

Dès lors, Heaney est hanté, mais d'une hantise qu'il distingue soigneusement, justement, de la hantise historique qui tue Seamus. Les démons qu'il ne cesse plus de voir sont les souffrances vives des personnes qu'il croise et pour lesquelles il éprouve une empathie incontrôlable, post-traumatique ; tandis que les fantômes lui paraissent n'être que les traces d'un passé survivant sous forme d'énigme, d'écho ou de rebut. Ainsi décrit-il le Viaduct Tavern où il prend un verre avec des amis trop inquisiteurs – et la digression narrative épouse ici la digression diégétique, le narrateur nous cachant les secrets de son personnage comme son personnage tente de dissimuler son état à ses compagnons –, la réflexion sur le fantôme étant un leurre pour masquer les angoisses du présent :

> Le Viaduct Tavern est définitivement l'un de mes préférés, pas si bondé le soir, et un authentique *gin-palace*, qui plus est. […] Le pub est construit sur le site de la vieille prison à potence de Newark, et les caves sont les anciennes cellules des égorgeurs et de la racaille du Londres victorien. Et il a ses fantômes, bien sûr. Il en a des tonnes. Rapport aux horribles conditions de détention et aux pendaisons et tout ça. […] Ai-je besoin de vous faire remarquer que fantômes et démons ne sont pas la même chose ? Les fantômes sont les esprits des morts, j'imagine. Pas que j'y croie. Les démons, par contre, sont les esprits des vivants[b].

---

[a] "*My apprehension of it was more intuitive than it was visual, and even so, there was a smokiness to my vision, as if something unclean had been smeared on my retinas. […] But with infinite slowness the door swung open. A spectral figure took a step inside. With his face to the skylight window, the figure was a silhouette. But I knew who it was who had come. […] 'We need an understanding,' he said finally. 'You can never walk away from this.' […] 'But do we have a deal?' I said. 'A deal? Yes. We have a deal.'*" *Ibid.*, p. 173-174. La scène se répète dans le récit de Seamus de la rencontre avec son propre démon, qui le sauve de sa mine : « Mais si je t'aide, tu ne seras jamais débarrassé de moi. Tu comprends ?" "*But if I help you, you will never be rid of me. You understand that?*" (p. 270).

[b] "*The Viaduct Tavern is definitively one of my personal favourites, not so busy in the evenings, and an original gin-palace. […] The pub is built on the site of the old Newark hanging prison, and the cellars are former prison cells for the cut-throats and scum of Victorian London. And it has ghosts, of course. Loads of 'em. What with the vile prison conditions and the hangings and so on. […] Do I need to point out to you that ghosts and demons are not the same thing? Ghosts are the spirits of the dead, I guess. Not that I believe in them. Demons, on the other hand, are the spirits of the living.*" *Ibid.*, p. 114-115.

Les fantômes de l'histoire lui paraissent quantité négligeable, signes pathétiques de ce qui a été : « À Blackfriars […] je vis l'esprit battant au vent du banquier du Vatican pendu par ses ennemis sous l'arche du pont à marée basse quelques années seulement auparavant : c'était seulement un fantôme, ce n'était que de l'histoire, qui s'effaçait[a]. »

En revanche, ses fantômes personnels sont nettement plus inquiétants, en ce qu'ils manifestent la permanence du passé dans le présent, le figement d'une identité dans l'identification absolue de soi à ses actes, la transformation pathologique du sentiment de responsabilité en irrépressible culpabilité :

> Mais le passé pour moi un fantôme omniprésent. Le temps n'efface pas pour moi les choses. Les produits chimiques sur ces vieilles photographies qu'on ne regarde jamais deviennent instables. Ils se défont et jaunissent et s'effacent. Mais l'expérience – pour moi –, non. […] Le temps ne guérit pas. Le temps ne répare pas[b].

Le narrateur renverse la conception spectrale traditionnelle de la photographie, qui représente les vivants comme des morts et maintient présente l'image des disparus[c], se faisant en cela le relais moderne et contemporain de l'*imago* antique. Ce qui est *spectral*, dans le passé hanté du narrateur, ce n'est justement pas la nette partition des morts et des vivants qu'orchestre la photographie (en elle ils échangent leurs rôles justement parce qu'ils restent distincts, ce en quoi la plaque photographique est une forme de cristal), en les ordonnant chronologiquement les uns par rapport aux autres, l'effacement se faisant mesure visuelle du temps qui passe, de la progressive impertinence pour le présent du passé ; mais au contraire l'union sans fin du présent et du passé, du disparate, qu'organise le temps sorti de ses gonds quand le passé se fait fantôme :

> Maintenir ensemble ce qui ne tient pas ensemble, et le disparate même, le même disparate, cela ne peut se penser, nous y reviendrons sans cesse comme à la spectralité du spectre, que dans un temps présent disloqué, à la jointure d'un temps radicalement dis-joint, sans conjonction assurée. Non pas d'un temps aux jointures niées, brisées, maltraitées, dysfonctionnantes, désajustées, selon un *dys* d'opposition négative et de disjonction dialectique, mais un temps sans jointure *assurée* ni conjonction *déterminables*. Ce qui se dit ici du temps vaut aussi, par conséquent ou du même coup, pour l'histoire, même si cette dernière peut consister à réparer, dans des effets de conjoncture, et c'est le monde, la disjonction temporale[d] […].

---

[a] "*At Blackfriars […] I saw the flapping ghost of the Vatican banker hanged by his enemies under the arch of the bridge at low tide just a few years ago: it was just a phantom, mere history, fading.*" *Ibid.*, p. 112.

[b] "*But the past for me is an ever-present ghost. Time does not fade things for me. The chemicals on those old photographs we never look at become unstable. They unfix and yellow and fade. But experience – for me – does not. […] Time does not heal. Time does not restore.*" *Ibid.*, p. 252.

[c] Voir Stéphane Chaudier, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 210.

[d] J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 41-42.

Si le narrateur récuse les fantômes de l'histoire, c'est bien qu'il considère celle-ci comme un récit réparateur, dont les spectres sont désarmés, réduits à de simples traces, voire à des images pittoresques, déjà vues, apprivoisées (le banquier pendu peut rappeler les fresques des cadavres des ennemis des Médicis sur les façades du Bargello, par exemple ; les fantômes du pub créent la couleur locale). L'histoire est une *mise en ordre et en images* du passé qui s'oppose fondamentalement à la coexistence absolue des sentiments et des sensations qu'éprouve le narrateur. Là où le démon est un *symptôme*, un *signe* dans la vision à la fois lucide et déréglée du narrateur, d'un *état d'esprit*, le *fantôme*, s'il n'est pas réduit à un simple stéréotype pathétique ou ridicule, est la métaphore d'une mémoire personnelle pathologique, qui ne sait plus comment articuler entre eux les éléments de l'expérience pour leur donner sens. D'où l'attachement du narrateur pour le journal de Seamus, tentative inopérante de, précisément, *écrire l'histoire* de sa vie, et d'où sa décision, une fois surmontée sa culpabilité originelle par l'aveu et l'absolution de la femme qu'il a aimée, de le léguer à Fraser pour qu'il puisse, à son tour, tenter de sortir de la disjonction temporelle dont il est victime.

Cette dichotomie entre le fantôme comme *eidolon*, symbole d'un passé apprivoisé sous forme de *topos*, et le fantôme comme signe d'un manque, d'une culpabilité, d'une douleur personnelle qui condamne le personnage à se vivre comme intempestif, disjoint de ses contemporains, se retrouve dans nombre des récits de notre corpus. *Secretum*, par exemple, mobilise l'imaginaire du fantôme au service de sa réflexion sur la poétique baroque de l'illusion. Les personnages qui trahissent leurs sentiments sont ainsi décrits comme « l'*eidolon*, le fantôme d'eux-mêmes[a] ». Le musicien néerlandais qui profite des jeux de miroir des salles du Vascello pour donner égarer les visiteurs en leur donnant l'impression d'écouter une musique fantôme tout droit venue du passé est décrit comme « un être cireux et spectral[b] » et se fait surnommer le Hollandais Volant. Le parc de la Villa, saturé des traces du passée, sont matière à récits et souvenirs : « Dans ce lieu peuplé des fantômes du passé, chaque allée paraissait lui inspirer un épisode, chaque buisson une phrase, chaque parterre un détail[c]. » Pourtant, Atto Melani lui-même, considérablement vieilli depuis le premier tome, est un homme obsédé par la mémoire d'un passé frustrant, de gestes inaboutis, de sentiments inassouvis. Aussi apparaît-il au *garzone* comme un fantôme lui-même, refusant d'assumer les effets du temps : « La lourde couche de blanc de céruse étalée sur son visage, au lieu d'adoucir les effets de l'âge,

[a] "*Erano già l'èidolon, il fantasma di se stessi*." Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Secretum*, *op. cit*., p. 385.
[b] "*Un essere cereo e spettrale*". *Ibid.*, p. 390.
[c] "*In quel luogo popolato dai fantasmi del passato ogni viale pareva ispirargli un episodio, ogni siepe una frase, ogni aiuola un dettaglio*." *Ibid.*, p. 378.

transformait presque Atto en triste simulacre de fantôme[a]. » L'abbé est un *eidolon* de lui-même obsédé et hanté par les *eidola* du passé : d'où sa complaisance à se laisser leurrer par les apparitions trompeuses du Vascello, qu'il vit comme des hallucinations, mais qui sont surtout le signe de la prégnance de ses regrets de ce qui n'a pas eu lieu, de blessures que, comme pour Heaney, le temps n'a pas guéries :

> Une chose était désormais certaine : ni le conclave, ni la Succession espagnole n'étaient le thème et l'enjeu de la rencontre annoncée entre Atto et Maria, mais l'amour. [...] Voilà pourquoi Atto s'échauffait tant, dans nos incursions au Vascello, pour me faire le récit de l'antique histoire de ce royal amour brisé. Pour lui c'était un fait toujours actuel, et on pouvait même penser que les épiphanies et les fantômes du passé auxquels nous avions assisté au Vascello n'étaient autres que les émanations spirituelles de cette passion à distance (mais toujours extrêmement puissante) entre la Connétable et le Souverain d'âge mûr[b].

De même, le Morrow d'*Athena* est hanté d'une part par le passé qu'il a vécu sous le nom de Freddie[c], et qu'il tente de conjurer par l'écriture de sa lettre d'amour et son amour pour l'art ; mais aussi par le fantôme de la femme aimée, dont l'identité se spectralise au point que le lecteur ne peut déterminer si elle a jamais été vivante[d]. Lorsque le narrateur s'affirme hanté par son fantôme, il est ainsi difficile de savoir s'il déplore rétrospectivement la perte de la femme aimée, ou projette un pur fantasme, simulacre de la relation altruiste qu'il tente désespérément d'atteindre, sur sa solitude actuelle. Passé regretté et présent absorbé par l'image de la femme aimée produisent les mêmes effets de hantise, si bien qu'il est difficile de ne pas voir dans cette relation perdue ou virtuelle une forme d'illusion dont la déprise n'arrivera qu'avec le terme de l'écriture (« *I have written* ») : « Je voyais A. partout, bien sûr, exactement comme les premiers jours, après ce premier baiser. Les rues étaient envahies par son fantôme. Le monde des femmes s'était réduit à une seule image[e]. » Lui-même se vit comme hanté par son propre fantôme, perpétuellement disjoint – d'où la tentative de se reconstruire une identité par l'écriture :

> [A.] aspirait à une sorte de confirmation finale de… de quoi ? D'authenticité, peut-être. Et pourtant c'était précisément l'inauthentique, le fragile théâtre d'illusions que

---

[a] "*Il pesante strato di biacca spalmato sul viso, anziché ammorbidire gl'effetti dell'età, quasi trasformava Atto nel triste simulacro d'un fantasma*." *Ibid.*, p. 39.

[b] *"Una cosa era ormai certa: non il conclave, non la Successione spagnuola, erano il tema e lo scopo dell'incontro annunciato fra Atto e Maria, ma l'amore. […] Ecco perché Atto s'accalorava tanto, nelle nostre incursioni al Vascello, nel narrarmi l'antica storia di quell'infranto amore regale. Per lui era cosa sempre attuale, e si poteva persino pensare che le epifanie e i fantasmi del passato a cui avevamo assistito nel Vascello non fossero altro che le emanazioni spirituali di quella passione a distanza (ma sempre potentissima) tra la Connestabilessa e il maturo Sovrano*." *Ibid.*, p. 510.

[c] Voir John Banville, *Athena*, *op. cit*., p. 73. Voir aussi p. 124-128.

[d] Voir *Ibid.*, p. 61.

[e] "*I saw A. everywhere, of course, just as I had done in the first days, after that first kiss. The streets were thronged with the ghost of her. The world of women had dwindled to a single image.*" *Ibid.*, p. 219.

> nous avions érigé pour abriter nos performances de plus en plus exotiques, qui nous accordait les transports les plus féroces et les plus précieux de notre plaisir condamné. Qu'il était vif le frisson sombre et tendre qui me saisissait lorsque, dans les affres de la passion, elle criait mon nom supposé – mon faux nom – et pour une seconde un moi fantôme, mon moi abandonné, nous rejoignait et faisait un triolisme spectral de nos efforts haletants[a].

Postmodernes ou épimodernes, les récits de faussaires contemporains évitent donc soigneusement les poétiques spectrales historiographiques qui les exposeraient à des accusations de « falsification de l'histoire » ; qui, surtout, représenteraient un risque éthique majeur : s'approprier le deuil et la douleur fantôme des disparus et des blessés de la catastrophe. La poétique fantomale qu'ils adoptent plutôt se réduit à la douleur pathologique de mémoires individuelles, que la pratique de la falsification ou l'exposition au faux ont blessé ou traumatisées, qui cherchent une articulation, un récit possible parmi les simulacres du passé qui envahissent leur présent disjoint. En ce sens, le fantôme fonctionne comme signe de la radicale solitude du faussaire ou du traqueur de faux, qui explique que le sentiment de la perte qui le hante, souvent, soit incapable de s'insérer ni dans une réflexion historique normée et apaisée, ni dans processus de deuil efficace, mais dégénère en mélancolie obsessionnelle.

II. Des esthétiques de la mélancolie

> *« J'émettrais cette idée qu'il y a chez le falsificateur on ne sait quelle dépravation, quelle maladie !... Il a un sentiment que j'appellerais la parodie du goût de l'art. Pourquoi cette jouissance secrète et profonde à tromper les gens, à lancer des espèces d'énigmes dont seul il aurait le mot ? Il y a un esprit méphistophélique là-dedans, sur mon honneur[b] ! » Duranty*

Dans « Deuil et mélancolie », Freud fait de la mélancolie une dérive pathologique et obsessionnelle du deuil, qui s'en distingue par au moins trois points qui nous intéressent. D'une part, rappelle Freud, « l'inhibition du mélancolique nous fait l'impression d'une énigme, parce que nous ne pouvons pas voir ce qui absorbe si complètement les malades. Le mélancolique présente encore un trait qui est absent dans le deuil, à savoir une diminution extraordinaire de son sentiment d'estime du moi, un immense appauvrissement du moi. Dans le deuil, le monde

[a] "*yearning for some sort of final confirmation of ... of what? Authenticity, perhaps. And yet it was precisely the inauthentic, the fragile theatre of illusions we had erected to house our increasingly exotic performances, that afforded us the fiercest and most precious transports of doomy pleasure. How keen the dark and tender thrill that shot through me when in the throes of passion she cried out my assumed – my false – name and for a second a phantom other, my jettisoned self, joined us and made a ghostly troilism of our panting labours*." *Ibid.*, p. 160.
[b] Louis-Émile-Edmond Duranty, « Bric-à-brac » *op. cit.*, p. 264.

est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même[a]. » La mélancolie cause un vide ontologique énigmatique parce qu'apparemment sans cause, l'objet perdu dont le mélancolique exacerbe le deuil n'étant pas toujours aisément identifiable. D'autre part, la mélancolie trahit un rapport à l'objet déjà problématique, fondé selon Freud sur « une base narcissique[b] » qui prolonge le deuil. Enfin, « dans la régression à partir du choix d'objet narcissique, l'objet a certes été supprimé mais il s'est pourtant avéré plus puissant que le moi lui-même. Dans ces deux situations opposées, l'état amoureux le plus extrême et le suicide, le moi, bien que par des voies tout à fait différentes, est écrasé par l'objet[c]. » Cet écrasement amène une réponse que Freud envisage soit comme une forme de sadisme envers l'objet perdu, soit de masochisme envers soi-même. Douleur énigmatique, narcissisme et pulsion suicidaire sadique ou masochiste : ces trois états pathologiques, dérivés de la mélancolie, caractérisent exemplairement les faussaires dont le travail de création est un travail de deuil subverti, qui vise à nier, refuser ou contourner la perte, la maintenant présente et désirable. Créateurs d'*eidola*, les faussaires sont ainsi susceptibles de se trouver aux prises avec leur propre création, « une "ombre de l'objet" capable de s'emparer du psychisme individuel. Ce que Freud souligne, c'est le lien capital avec la perte, l'appauvrissement de cet esseulement qui doit normalement trouver une résolution avec le passage du temps, mais qui se bloque dans la dépression mélancolique[d]. »

Mais si les esthétiques de la mélancolie sont aussi prégnantes dans les récits de faussaires les plus récents, c'est peut-être aussi parce qu'elles prennent en compte une forme de désenchantement contemporain, de sentiment de *perte* du sens qui se traduit justement par ce deuil pathologique[e]. C'est du moins ce qu'affirmait Baudrillard : « Nous sommes fascinés par toutes les formes de disparition, de notre disparition. Mélancoliques et fascinés, telle est notre situation générale dans une ère de transparence involontaire[f]. » ; « La mélancolie, c'est la qualité inhérente au mode de disparition du sens, au mode de volatilisation du sens dans les systèmes opérationnels. Et nous sommes tous des mélancoliques. […] Lorsque l'espoir d'équilibrer le bien et le mal, le vrai et le faux, voire de confronter quelques valeurs du même

[a] Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », art. cit.
[b] *Ibid.*
[c] *Ibid.*
[d] Dominique Rabaté, « Introduction », art cit.
[e] Le narrateur-protagoniste de *La Dame qui a perdu son peintre* de Bourget, par exemple, refuse catégoriquement de se laisser aller à la mélancolie et au désenchantement induits par l'entreprise de désattribution critique des tableaux qu'il aime : il critique la critique morellienne plutôt que de succomber au deuil de la perte de l'attribution. Paul Bourget, *La Dame qui a perdu son peintre, op. cit.*, p. 47.
[f] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 231.

ordre, lorsque l'espoir plus général d'un rapport de forces et d'un enjeu s'est évanoui[a]. » Le faux a partie liée à la mélancolie en tant qu'elle est aussi le fruit d'une angoisse de l'indistinction par quoi notre rapport au réel ne peut plus qu'être fasciné, sidéré, insensé. La *fiction* de la falsification, dès lors, peut aussi se concevoir comme un moyen de mettre en scène cette mélancolie, ce désenchantement contemporain pour, sinon redonner sens au monde, du moins doter ce deuil pathologique de signification, en l'insérant dans des fictions où le faux débouche sur une recréation ou une prolifération de soi.

1. Aspects mortifères du faux : pulsions suicidaires, masochistes ou sadiques

> *« La mort traque le faussaire, littéralement, comme peine capitale, ou culturellement, comme censure[b] […]. » Nick Groom*

a. Suicide et masochisme

Le faussaire a en commun avec l'imposteur d'être « l'homme d'un défaut, d'un manque ou même de plusieurs – il est prodigue ici. Des carences fichées au plus profond de son être, qui nous empêchent de l'identifier, de lui donner une consistance, presque de le cerner[c]. » Et de se donner une consistance à soi-même, tel le Freddie de *Ghosts* :

> J'ai besoin de ces gens […]. Ils avaient de la consistance, ce qui était exactement ce dont je semblais dépourvu. Je m'accrochais à eux comme s'ils étaient une poignée par laquelle m'accrocher aux choses, aux choses solides, aux choses simples (oui, simples !), et à moi-même parmi elles. Car j'avais l'impression d'être suspendu en plein vide, en apesanteur, transparent, tournoyant de-ci de-là à chaque coup de vent qui se mettait à souffler. […] J'avais à peine l'impression d'être là. C'est ainsi que j'imagine l'existence des fantômes, ces pauvres, pâles spectres épinglés là à frissonner dans le vent du monde comme autant de linge sans substance, nous appelant ardemment, nous les insouciants qui passons gaiment à travers eux[d].

Le faussaire ou l'imposteur est l'homme d'une ontologie déficiente[e], qui s'est incorporé la perte dont il tire profit, le culte du deuil qu'il exacerbe pour mieux rendre désirables ses

---

[a] *Ibid.*, p. 234-235.
[b] Nick Groom, *The Forger's Shadow, op. cit.*, p. 105.
[c] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 29.
[d] "*I need these people […]. They had substance, which was precisely what I seemed to lack. I held on to them as if they were a handle by which I might hold on to things, to solid, simple (yes, simple!) things, and to myself among them. For I felt like something suspended in empty air, weightless, transparent, turning this way or that in every buffet of wind that blew. […] I seemed hardly to be here at all. This is how I imagine ghosts existing, poor, pale wraiths pegged out to shiver in the wind of the world like so much insubstantial laundry, yearning towards us, the heedless ones, as we walk blithely through them*." John Banville, *Ghosts*, *op. cit.*, p. 37.
[e] Voir Philippe Madral, *Johann Gelder, faussaire de génie*, *op. cit.*, p. 113-114.

créations. D'où le greffier sans organes de Senges, ce menteur qui ne peut, matériellement, prendre la parole et qui raconte l'histoire de sa propre décomposition. Dans *Veuves au maquillage*, la falsification est l'une des causes de la mélancolie, parce qu'elle met au jour l'hypocrisie de notre rapport contemporain à la notion d'authenticité : quitte à réécrire des vies entières par fabrication de fausses archives, affirme le narrateur, mieux vaut assumer une éthique de la fraude qui redonne tout son sens à l'adoption de la fiction comme exploration du monde, du corps, et du rapport aux autres, plutôt que de prétendre à l'authenticité par l'achat de documents maquillés, qui ne sont que recyclages de fictions précédentes. Le suicide programmé du narrateur est donc à la fois de fruit le l'obsession mélancolique et sa solution : mettant radicalement à mal l'unicité de la figure auctoriale, il fait de sa mélancolie même, assumée, cultivée, le ferment d'une sincérité paradoxale qui lui permet de mourir et renaître à l'écriture[a]. Le masochisme du narrateur permet ainsi de déplacer le culte de l'original et de l'auteur mort vers un culte de la fiction désancrée, partagée, sans origine traçable et donc éminemment proliférante et reproductible.

De la déficience ontologique et de sa traduction mélancolique dérive aussi l'identité fragmentée et irréconciliable de tant de faussaires et d'imposteurs qui s'expriment en première personne : Morrow, Braithwaite, Sylvain, Gaspard[b]… : « Faux, Gaspard l'est quoi qu'il fasse. Sa pratique de faussaire lui a fait délaisser son identité. N'être personne revient ainsi à être tout le monde. Et inversement. Il y a là une terrible réversibilité que rien ne parvient à briser[c]. » Et d'où l'esthétique de la *copia* qui caractérise leurs écrits, ces broderies autour d'un vide identitaire. Cette volonté construire des microcosmes organisés, dont le faussaire ou l'imposteur connaît et maîtrise les règles, et qui annulent le réel[d], à l'image de la collection spectralisante du curateur de Cécile Portier. « L'imposture fonctionne donc comme un moyen sans précédent pour étendre un Moi partout ailleurs contraint, restreint, annihilé. Elle est une fabrique et une expérimentation de singularités dans l'altérité, tout comme une exhibition de l'impossible singularité[e]. »

Mais cette expansion du moi à partir de l'épreuve du vide ontologique peut aussi se heurter à un sentiment accru d'insignifiance ou d'inexistence qui explique que les faussaires,

---

[a] Voir la déclaration du narrateur-protagoniste d'un roman simplement intitulé *Faussaire* : « J'en étais à présent à ma deuxième tentative de suicide : un roman. » Jules-François Ferrillon, *Faussaire*, Lausanne, Paris, L'Âge d'homme, 2015, p. 26.
[b] « L'un de mes plus beaux sujets d'étonnement reste cette impression tenace de faire partie d'une colossale plaisanterie. […] C'est ce qu'on appelle la déréliction. » *Ibid.*, p. 24.
[c] M. Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 30.
[d] *Ibid.*, p. 34.
[e] *Ibid.*, p. 35.

êtres inconsistants, sont souvent condamnés à mort ou à une forme de disparition symbolique. Dans la nouvelle « Surbouqué » d'A. Hodeir, par exemple, le musicien faussaire raté qui s'exprime en première personne, parle littéralement d'outre-tombe. Superfétatoire depuis la naissance (« surbouqué j'étais né surbouqué je resterais toute ma vie[a] »), il ne trouve d'identité que dans son assassinat par le mafieux qui l'emploie et lui promet, en échange de sa mort (il lui est trop inutile pour continuer de le garder), de lui construire une tombe grandiose faisant entendre perpétuellement sa voix et sa musique manquée : « surbouqué j'avais été ma vie durant mais au cimetière il n'en irait pas de même, j'aurais la première place, la préséance sur les Pères, on viendrait de partout pour me voir[b] ». Le faussaire se réduit ainsi à son propre *memento mori*, n'est plus que la proclamation de sa perte, de son échec – le récit s'ouvre et se conclut par deux injonctions qui détournent les épitaphes antiques : « Ô toi, qui que tu sois, passant, passante, arrête-toi, écoute la voix de celui qui gît en ce tombeau[c]. » ; « Ô passant, passante, qui que tu sois, arrête-toi et écoute. Écoute[d] ! » Si bien que la revanche symbolique qu'il compte prendre sur les « Pères » (les chefs de familles mafieuses, mais aussi les musiciens prestigieux qu'il falsifie trop mal) est vidée de sens sitôt affirmée – comme le souhait qu'on vienne le « voir » alors qu'on ne peut que l'entendre. Comme le greffier, le flûtiste d'Hodeir alterne ainsi entre un désir sadique de revanche et la poursuite masochiste de sa propre disparition, seule à même de lui conférer une forme d'auctorialité, donc d'identité. Réitération obsessionnelle et mélancolique de l'absence, le deuil du faussaire finit par spectraliser celui-ci, au point qu'il ne peut prendre la parole qu'en s'effaçant, en se réduisant tout entier à un texte ou une voix. Le faussaire mélancolique pousse ainsi l'aliénation jusqu'à se transformer lui-même en objet perdu, espérant susciter peut-être le même désir, la même adoration qu'engendrent les reliques et les traces qui exhibent la disparition : « Écoute ! ». Car cet effacement de soi est la condition de leur transformation en *pré*-texte, en êtres *indispensables* : « Et moi, je suis là et pas là : je suis le prétexte des choses, quoique que je n'arbore ni épaisse aile dorée ni pâle halo. Sans moi il n'y aurait pas de moment, d'événement isolable, seulement la dérive brute et aveugle des choses. Cela a l'air vrai ; important, aussi. (Oui, il semblerait qu'après tout je sois bel et bien nécessaire[e]). »

---

[a] André Hodeir, « Surbouqué » dans *Si seulement la vie*, Paris, Joelle Losfeld, 2001, p. 33.
[b] *Ibid.*, p. 34.
[c] *Ibid.*, p. 29.
[d] *Ibid.*, p. 35.
[e] "*And I, I am there and not there: I am the pretext of things, though I sport no thick gold wing or pale halo. Without me there would be no moment, no separable event, only the brute, blind drift of things. That seems true; important, too. (Yes, it would appear that after all I am indeed required.)*" J. Banville, *Ghosts*, *op. cit.*, p. 40.

Mais si le manque attise le désir, la fin de la perte est atroce. C'est tout le propos du *Faussaire* de Blanzat où le Diable, qui porte ce titre, ressuscite cinq pécheurs pour mieux leur faire amèrement regretter leur retour à la vie, et désirer la mort, l'oubli, la disparition définitive. Car à la perte on ne peut opposer que des simulacres, et les revenants, ni morts ni vivants[a], sont condamnées à une atroce fausseté morbide : « La jeune femme parle pour tous quand elle demande : – Sommes-nous… serons-nous… ? Il y a au bout de l'interrogation un mot qu'elle n'ose pas prononcer. La Petite Fille achève, à sa façon, terriblement précise : – … en vrai ? demande-t-elle[b]. » Le roman concrétise le cauchemar absolu des faussaires aliénés : être si radicalement *faux* que cette fausseté devient irrédimable, insupportable dans l'indistinction qu'elle engendre : « Si chacun, dès ce moment, avait conscience de sa condition, en apparence vivante, mais participant des deux natures, il renoncerait à la "récompense" et demanderait, en suppliant, à regagner la tombe[c]. » Ou, comme les faussaires d'Hodeir et de Senges, à se faire disparaître, à s'effacer pour tenter de se redonner une forme paradoxale d'authenticité. Car l'être radicalement faux ne peut vivre auprès des autres : sa présence même, lui qui a été pleuré ou adoré comme absent, est insupportable en ce qu'elle rend le monde insensé, en menace la réalité ontologique. Ainsi de la mère retrouvant la Petite Fille : « D'un seul coup, le monde lui devient inconnu. […] Ces apparences naturelles, inchangées, certaines, sont démenties par une Présence sous le hangar. À elle seule, elle rend douteux le monde entier, et la mère à elle-même[d]. » D'où, dans le roman de Blanzat, la nécessité de rejeter violemment le faux hors du naturel, hors du réel[e] : si l'être de faux doit avoir une vie, c'est celle de la pure fiction, de la transformation de soi en personnage.

b. Sadisme, meurtre et destruction

Mais le faussaire peut également se retourner, sadiquement, contre l'objet de vénération, l'original perdu (ou trop présent) qu'ambitionne de supplanter le faux. En apparence, le faussaire est celui qui brise le lien entre créateur original et spectateur ou lecteur, en s'interposant entre le corps de l'artiste et celui du contemplateur, mais en apparence seulement :

[a] « Le miracle de ce retour est de Dieu ou du Diable. Ma femme est revenue, vivante par miracle de Dieu ou fantôme par miracle du Diable. Les deux ensemble ne se peuvent pas. Ce serait un tour très nouveau du Diable, ou en tout cas, me semble-t-il, très peu connu. » Jean Blanzat, *Le Faussaire*, *op. cit.*, p. 95.
[b] *Ibid.*, p. 17.
[c] *Ibid.*, p. 22.
[d] *Ibid.*, p. 43.
[e] « À part la Fillette et le Roux, tous s'aperçoivent l'un après l'autre qu'ils sont ainsi hors du naturel. » *Ibid.*, p. 22.

au fond, son intervention ne fait qu'entériner une perte préalable. L'expérience désolante de Gaspard Winckler, c'est celle de ne pouvoir, à partir d'une toile, ressusciter, par réincarnation, le corps perdu de Messine, reproduire son geste. Face à la perte, le travail du deuil prend une forme violente, celle du meurtre, comme refus du piège aliénant de la reproduction impossible, comme affirmation d'une identité d'autant plus libre qu'elle se veut indépendante de tout modèle préalable : l'élucidation du meurtre vaut comme reconstruction d'un moi autonome, reconquête d'une liberté personnelle à travers celle d'un nom propre : Gaspard faussaire redevient Gaspard Winckler. Le fait que cette désaffiliation violente ne débouche pas sur une guérison satisfaisante de la mélancolie, mais déclenche au contraire un mécanisme d'enquête quasi psychanalytique par lequel le dialogue avec Sven tente de mettre au jour l'*origine* du meurtre, tient à la fois à l'éthique du récit et à son caractère encore postmoderne. Ce ne sont ni le meurtre, ni le faux qui libèrent *in fine* Gaspard de son inconsistance ontologique, mais la mise en récit de sa vie : ne pouvant savoir qui il est par une enquête indiciaire et rétrospective, il se donne à être.

Chez Polet, la perte de l'original est remplacée par sa destruction. Seul pourrait s'approcher d'une forme de vérité, en effet, un art désacralisé, désauctorialisé, débarrassé de l'aura de l'œuvre, tout entière issue de son unicité, au profit d'une relavorisation de la copie assumée comme telle : c'est la copie de du tableau de sa femme morte qui génère une émotion sincère chez le narrateur, non la photographie de la disparue[a], et encore moins ses propres toiles, censées exprimer les tréfonds de son désespoir. Si le tableau révèle davantage que la photographie, c'est sans doute parce qu'il est le fait d'un « anonyme suiveur de Wouters » : il est sans attribution, sans auteur, sans origine ; il n'est donc pas une relique, mais une représentation autonome. Décorréler l'œuvre d'une origine, c'est ainsi lui permettre d'exercer sa fonction de révélation (redonner accès à la morte perdue) : l'œuvre acquiert une pertinence du fait de sa décontextualisation absolue. Indépendante, isolée, elle devient le support plastique d'une contemplation qui peut la mobiliser pour produire tous les effets qu'elle veut. S'en dégage une conception vertigineuse de l'art comme accumulation d'œuvres sans origine et indéfiniment reproductibles. Cependant, cette revalorisation de la copie, ce relativisme de la vérité ne vont pas sans inquiétude. L'effet désacralisant de la falsification condamne toute foi en l'art, quel qu'il soit ; la falsification nie la possibilité même du vertige esthétique. Winckler était aliéné parce qu'il croyait en l'art ; Kürz falsifie au nom de la dénonciation de l'imposture

[a] Alice Richir, « Excusez les fautes du copiste, de Grégoire Polet, ou la mise en scène du soupçon », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, consulté le 5 juin 2021, http://journals.openedition.org/textyles/2353, 2013, nº 43, p. 51-61.

des critiques, incapable de faire la part du vrai et la part du faux ; mais chez Polet le brouillage des frontières entre vrai et faux a pour effet de rendre vaine toute tentative de donner une valeur propre aux œuvres authentiques. Le faux devient paralysant, nuisible ; derrière le jeu ludique la subversion se fait grinçante : elle nous invite à repenser l'entièreté de notre expérience esthétique à l'aune de notre rapport à l'auctorialité : peut-on vraiment penser un art sans auteur, une œuvre sans origine, et partant sans attribution ?

2. Mélancolie et narcissisme

> *« Je suis calme, malgré tout ce charabia – un pâle lac dans une clairière ombrageuse où je pourrais baigner mon pauvre front percé de douleur et refroidir ses feux honteux (je sais, je sais : le lac, et l'amant penché au-dessus, j'ai moi aussi saisi cet écho[a]). » John Banville*

Seconde pathologie associée à la mélancolie, après la haine de soi ou de l'autre dont il faut faire le deuil : le narcissisme. Leur rapport à l'*eidolon*, à l'ombre ou au reflet trompeur, prédispose en effet les faussaires à un tempérament narcissique[10] qui trouve son miroir dans l'intrigue qui les met en scène : figures de Narcisse, les faussaires sont au cœur de récits eux-mêmes narcissiques.

a. Figures de Narcisse

Dans *L'Automne de l'imagination*, Anne Surgers retrace l'évolution du sens du mythe de Narcisse depuis la Renaissance :

> Au XVIe siècle, et parfois encore au XVIIe siècle, Narcisse regardait son ombre, ou son simulacre. Aujourd'hui, l'écart séparant l'image de ce qu'elle représente n'est plus toujours perçu : nous pensons, donc nous disons, qu'il regardait son reflet, ou même qu'il se regardait, ce que la théorie psychanalytique, à la fin du XIXe siècle, étudia puis désigna par le concept, nouveau, de « narcissisme ». […] De l'ombre ou de la trace, au reflet ou à lui-même : l'évolution des mots choisis dans les différentes traductions pour qualifier ce que regarde Narcisse est un signe, parmi d'autres, d'une évolution plus générale, celle de la fonction de l'image en Occident : depuis la Renaissance, l'image a perdu son rôle de médiateur entre l'apparence et l'essence pour devenir, le plus souvent, une représentation de l'apparence du monde visible[b].

---

[a] "[…] *I am quiet, in spite of all this gabble – a pale pool in a shaded glade in which I might bathe my poor throbbing brow and cool its shamefaced fires (I know, I know: the pool, and the lover leaning over it, I too caught that echo).*" J. Banville, *Ghosts*, *op. cit.*, p. 80.
[b] Anne Surgers, *L'Automne de l'imagination, op. cit*., p. 2-3.

Le narcissisme serait ainsi une confusion pathologique entre l'*eidos* et l'*eidolon* : à partir de la modernité, on ne produirait ni ne contemplerait plus que des *eidola*, des images séduisantes parce que vraisemblables, parce que refusant l'écart entre l'objet et sa représentation, alors que l'*eidos* suppose de ne considérer l'image que comme une ombre, une trace de ce qui est représenté – de ne considérer l'objet de la représentation que comme absent, ou perdu[a]. Qu'on adhère ou non à cette compréhension de la production et de la réception imagée et imaginaire de la modernité et de la contemporanéité, on peut conserver l'idée que le narcissisme du faussaire est une fixation sur le reflet comme leurre et l'ombre comme trace de la perte. Le faussaire est mélancolique parce qu'il sait que les images de lui auxquelles il a accès sont une série de *fantasmes*, de reflets égarants ; tandis que les ombres de lui-même qu'il aperçoit lorsqu'il prend conscience du caractère spectral de son être avivent son sentiment de dépossession de soi. La conscience du faux produit une série de scissions : entre l'objet et la représentation, entre le spectateur et l'objet, entre l'auteur et la création, entre le réel et le *je* ; et le faussaire, être scindé, se scrute justement parce qu'il se sait homme du manque, personnage qui ne sera jamais entier. Tel est l'effet de contamination pathologique du faux, qui s'exerce aussi bien que ceux qui le produisent que ceux qui le soupçonnent ou le traquent, à l'image de Sonia, la protagoniste du *Plaisir du diable* de J. Gélat, qui, dès l'épiphanie négative par laquelle elle s'aperçoit que l'une des toiles de la galerie dont elle a la charge est fausse, développe une obsession maladie pour la recherche d'une preuve de l'inauthenticité de la toile, et ce faisant se découvre à elle-même obnubilée, asociale, égocentrique. Se refusant à tout rapport intime avec qui que ce soit, elle admet son narcissisme lors d'une représentation théâtrale :

> Sonia s'intéressa particulièrement à cet instant où [Collonges, l'acteur principal] reprochait à sa partenaire d'être incapable de se regarder. L'autre était si entière qu'elle ne comprenait même pas le sens de cette expression : se regarder. Elle disait que si une personne peut se regarder c'est qu'il y a deux personnes en elle. Celle qui regarde et celle qui est regardée. Comment cela était-il possible ? Par quel miracle un autre, en vous, vous regarde-t-il ? Et lequel des deux est vous et lequel des deux regarde ? […] Sonia vit en ce personnage son exact contraire. Elle, passait sa vie à se regarder. Elle savait le faire pour pallier l'absence des autres[b].

Conséquence du faux, ce narcissisme frappe tous les faussaires en quête d'eux-mêmes. Si l'amour de Morrow pour A. dans *Athena* est si obscur quant à sa nature exacte (fixation mélancolique sur une absente qui l'a dupé ? projection d'un fantôme pour occulter sa propre solitude ? représentation allégorique de son amour de l'art sous la forme d'une femme aimée ?), c'est parce que cet amour n'est pas fondé sur un rapport altruiste à l'autre, mais sur un rapport

[a] Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 163.
[b] Jacques Gélat, *Le Plaisir du diable*, *op. cit.*, p. 120.

pathologique à soi, où l'être déchiré souffre de se perdre comme il souffrirait de se croire retrouvé :

> Je devrais dire qu'A. elle-même était presque accessoire dans ces contemplations pâmées [sur le baiser qu'ils viennent d'échanger], qui, à leur point de concentration maximal, devenaient entièrement autonomes. Après tout, que savais-je d'elle ? […] Je sais ce que je dis ici, je sais combien profondément je me trahis dans toute mon horrible obsession pour moi-même. Mais c'était ainsi que cela se passait, au début : comme si, dans une maison vide, au milieu de la nuit la plus noire, je ne m'étais figé sous le choc d'une étincelante apparition que pour découvrir que c'était mon propre reflet surgissant d'un ténébreux miroir à taille humaine. Il faudrait encore longtemps pour que le revêtement d'argent à l'arrière de cette glace commence à se défaire et que je puisse regarder au travers et la voir, ou voir cette version d'elle qui était tout ce qu'elle me permettait de voir[a].

Le faussaire ou l'imposteur sait ne vivre que dans un monde d'ombres et de leurres : ombre de soi dans le « miroir ténébreux » comme symptôme de son déchirement, leurres de la projection dans l'autre, qui est toujours *phantasma*, fantasme, illusion séduisante, qu'on cherche à étreindre en vain : « Et elle était partout, bien sûr, ou du moins des images fantômes d'elle : un visage fugace parmi la foule, une silhouette disparaissant au coin d'une rue […]. Mes capacités à me tromper dans mes identifications étaient prodigieuses[b]. » D'où l'identification entre A. et art : Narcisse est l'un des mythes d'origine de la peinture, la volonté de capturer l'image ressemblante qui échappe toujours[11]. D'où également la tentative des faussaires et des imposteurs postmodernes de se faire écrivains : écrire, créer, c'est retrouver ce jeu du manque et de l'absence qui maintient intact le désir, c'est demander et obtenir de la fiction l'assomption du leurre, de son plaisir, de ses pouvoirs : « Ne dis pas que tout était faux, et même si cela l'était, dis que cela l'était au début seulement, et que c'est devenu réel ensuite. Je t'en supplie, ne me prive pas de mes illusions, elles sont tout ce que j'ai[c]. » Or la fiction de soi est pour eux le royaume où l'illusion devient légitime, où le moi peut devenir image, et d'autant mieux image que cette image est diffractée, contradictoire, mouvante : « Ah, cette

---

[a] "*I should say that A. herself was almost incidental to these swoony ruminations, which at their most concentrated became entirely self-sustaining. After all, what did I know of her? […] I know what I am saying here, I know how thoroughly I am betraying myself in all my horrible self-obsession. But that is how it was, at the start: as if in an empty house, at darkest midnight, I had stopped shocked before a gleaming apparition only to discover it was my own reflection springing up out of a shadowy, life-sized mirror. It was to be a long time before the silvering on the back of that looking-glass began to wear away and I could look through it and see her, or that version of her that was all she permitted me to see*." John Banville, *Athena*, *op. cit*., p. 88. En anglais, l'association du terme *looking-glass* et de l'adverbe *through* rappelle bien sûr le roman de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* : même quand il s'imagine voir enfin A., le narrateur n'a accès qu'à une vision fictive, trompeuse, d'elle.

[b] "*And she was everywhere, of course, or phantom images of her, at least: a fleeting face in the crowd, a figure disappearing around a corner […]. My powers of misrecognition were prodigious*." *Ibid.*, p. 89.

[c] "*Don't say it was all false, or even if it was, say it was only so at the start and became real later. Please, do not deprive me of my delusions, they are all I have*." *Ibid.,* p. 89-90.

pléthore de métaphores ! Je ressemble à tout sauf à moi-même[a]. » Le narrateur n'a plus alors qu'à adopter le style et le mode narratif qui lui conviennent : ceux de récits éclatés, biaisés, plurivoques, narcissiques : « *Le style d'un homme mauvais peut-il avoir aucune unité ?* demande le philosophe[b]. »

b. « *Narcissistic narratives* »

> *« ...une image : celle, dans le miroir, où le sujet s'aliène pour se retrouver, ou celle, séductrice et mortelle où le sujet se voit pour y mourir[c]. » Baudrillard*

Pour Catherine Bernard par exemple, « *Flaubert's Parrot* est certes de ces "*narcissistic narratives*" dans lesquels l'image en miroir du texte brouille d'entrée celle, fragmentée, de la réalité. Pour énamouré de lui-même que le texte puisse paraître, il ne s'abîme cependant pas dans la contemplation de surface de son image démultipliée. La contemplation dans laquelle le texte s'abîme à jamais est plutôt celle d'un fantôme mélancolique, celui de la présence jadis si prégnante des choses et des êtres dans leur matité mystérieuse[d]. » Pour elle, le texte fait retour sur lui-même à la façon dont le passé fait sans cesse retour pour le narrateur : d'une manière énigmatique, fuyante, « qui maintient l'obscur objet du désir, la vérité de l'être aimé — Flaubert ou Ellen — dans une sorte de présence-absence indépassable[e]. » Comme dans les « métafictions historiographiques » d'Hutcheon, le passé ou la réalité ne sont pas niés, mais ils sont devenus inaccessibles, perceptibles seulement par les signes de leur absence et de l'incapacité du narrateur à les *connaître*. Ce qu'indique le faux, donc, ce n'est pas l'avènement en soi d'un monde hyper-réel de simulacres, mais, par sa charge mortifère même, le sens aigu de la perte (du passé, de l'être aimé, d'une signification stable et d'une mise en ordre rassurante du réel qu'on pourrait appeler « réalité ») des narrateurs et des protagonistes. En son miroir, les faussaires, ou les imposteurs confrontés au faux que sont Braithwaite ou Freddie par exemple, se découvrent une forme de radicale solitude qui est le signe et la conséquence d'une rupture avec le réel. Les récits qui les mettent en scène adoptent alors une forte réflexivité par laquelle ces narrateurs-Narcisse en première personne tentent du mieux qu'ils le peuvent de faire la part

---

[a] "*Ah, this plethora of metaphors! I am like everything except myself.*" *Ibid.*, p. 90.
[b] "*The philosopher asks:* Can the style of an evil man have any unity?" John Banville, *Ghosts*, *op. cit.*, p. 54.
[c] J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 148.
[d] Catherine Bernard, « Flaubert's Parrot : le reliquaire mélancolique », art. cit. Elle cite *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* de Linda Hutcheon.
[e] *Ibid.*

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

de l'ombre et du reflet, de distinguer le manque de la lacune heuristique, d'éclairer et de mettre en valeur cette lacune par sa démultiplication dans le miroir du récit[12] (et dans les miroirs des récits entre eux, comme le suggère la métaphore de la glace sans tain de Banville).

C'est ce que suggère Guevara à propos de Jeanne la Folle, dont il fait une figure de faussaire : sa mélancolie ne serait que le sentiment lucide, aigu, de la perte, dans un monde qui s'évertue à la nier :

> [Il] me semble que la dernière personne à s'épargner farouchement l'illusion du monde nouveau est cette Jeanne, dite la Folle, que sa mélancolie enferme à Tordesillas ; elle aurait le tort d'y croquer des biscuits, d'y trouver le temps long, la vie difficile et la conscience de vivre semblable au supplice réservé à Barthélemy ; elle y pleure son amour et y supporte amèrement la vieillesse : voilà sans doute de quoi constituer une folle complète tout comme en d'autres circonstances un morceau de cuirasse et une marmite de cuivre ont suffi pour confectionner une armure (je pense à l'infortuné Alonso de Monroy au cours de la guerre civile et avant son exil, dont la légende dit qu'il s'armait avec ce qu'il trouvait[a]).

Voilà donc la folie de Jeanne comparée, dans une sorte d'allusion par anticipation, à la lucidité pathologique d'un Don Quichotte : sous la forme d'un sentiment de désenchantement si radical qu'il refuse de prendre en compte le réel sans le réenchanter, pour le second ; d'une lucidité non compromise qui donne une image trop mélancolique du réel, pour la première. Si Senges en vient ainsi à faire de la mélancolie une forme de clairvoyance dans un monde aveuglé, c'est parce que celle-ci est un refus du travail du deuil[b], mais un refus salvateur, selon Guevara : « Dans son *De Singularum corporis partium*, Alexandre de Galles évoque les mélancoliques : certains d'entre eux reconnaissables à ce qu'ils ne desserrent jamais le poing, persuadés d'y tenir fermement le monde, sans quoi il partirait de travers ; ces idiots-là ont au moins l'avantage de prendre soin de nous et de s'inquiéter d'un sort collectif, tout entier dépendant d'une de leurs mains. Quelques obstinés, deux ou trois, conservent à leur tour jalousement le secret du monde nouveau, le secret de sa non-existence : cette conviction, ils la tiennent eux aussi comme un noyau d'olive dans un poing fermé[c]. » La mélancolie est une idiotie, la singularité d'un refus radical par quoi le réel est nié au nom de sa préservation, par quoi l'absence est refusée au nom d'un souci des autres qui est enfermement solipsiste sur soi-même. Pour Guevara, cette forme d'idiotie est encore le remède le plus respectable à la souffrance de la désillusion, qui tourne sinon volontiers les « non-dupes » désenchantés en

[a] Pierre Senges, *La Réfutation majeure, op. cit*., p. 169.
[b] Voir *Ibid.*, p. 212.
[c] *Ibid.*, p. 170.

cyniques complices de la fraude[a]. Ce credo paradoxal culmine dans la programmation métatextuelle de la disparition du texte et de son remplacement par le commentaire :

> S'il me fallait confier mon texte à l'eau, par mélancolie ou goût dépravé du risque, […] s'il m'arrivait par sagesse d'associer l'immortalité de mon texte à sa disparition, l'un étant le garant de l'autre, j'agirais comme Cristobald Colomb. On dit que l'amiral a enveloppé le récit de sa découverte dans de la toile cirée, prise dans un pain de cire, le tout scellé dans un baril qu'il aurait jeté à la mer […] : en cas de naufrage, bateau et hommes et richesses par le fond, le récit continue à danser à la surface, pour les curieux, de passage, égarés là. […] Je redoute un baume de commentaire autour du cadavre de mon livre, surtout si le commentaire est avisé, s'il est imparable, jamais inquiet, s'il avance comme une lame ; […] je les redoute et je m'en méfie non comme du diable mais comme d'un charlatan convaincu d'être le diable car il occupe sa place vacante avec un zèle excessif, c'était prévisible ; […] je maudis ceux à qui rien n'échappe et qui, une fois tournée la dernière page d'un livre, sont convaincus d'avoir fait ce qu'il y avait à faire, jouissent de cette tautologie comme du devoir accompli[b].

Narcissique et mélancolique, le texte l'est au point de prévoir ne pouvoir exister, *in fine*, que dans son reflet déformé : il ne pourra prendre sens, selon Guevara, non pas dans une série de lectures et relectures d'un texte une fois pour toutes stabilisé, commenté, interprété, et réduit par là à une tautologie mortifère, une fermeture morbide du sens, mais, à partir de sa disparition, de sa propre transformation en lacune, dans la substitution à sa lettre perdue d'une série de texte apocryphes qui en dénotent et en interprètent l'absence. Dansant comme une bouteille dans la mer de la culture, le texte n'est pas fait pour être épiphaniquement retrouvé, mais pour susciter le désir de sa quête, par la génération de son propre mythe. On n'aura jamais à lire qu'un reflet du récit perdu au fond de l'océan : c'est tout le sens de la reconstruction ludique du texte de Guevara par Senges.

On peut aussi voir en « *In una rete di linee che s'intersecano* », l'un des récits interpolés de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'exemple même du récit narcissiquement métatextuel et intertextuel, refusant le deuil et courtisant les fantômes. C'est du reste ce que propose H. Maurel-Indart : « Ne faut-il pas lire, à travers ce portrait psychologique, celui de l'écrivain plagiaire qui décuple son identité, reproduisant sa propre signature sur autant de textes étrangers, miroirs de lui-même ? Le plagiat, telle la chambre catoptrique, est un piège où l'auteur, rêvant d'une œuvre totalisatrice, ne fait que répéter et refléter à l'infini une image qui ne lui appartient pas[c]. » Le récit met en effet en scène un collectionneur d'appareils optiques qui ne sait ni penser ni être que dans la série démultipliée de ses reflets : « Spéculer, réfléchir :

[a] *Ibid.*, p. 172.
[b] *Ibid.*, p. 174-176.
[c] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 358.

chaque activité de la pensée me renvoie aux miroirs. Selon Plotin l'âme est un miroir qui crée les choses matérielles en reflétant les idées de la raison supérieure. C'est peut-être la raison pour laquelle j'ai besoin, pour penser, de miroirs : je ne sais me concentrer qu'en présence d'images reflétées, comme si mon âme avait besoin d'un modèle à imiter chaque fois qu'elle veut mettre en acte sa vertu spéculative […][a]. » S'amusant à reprendre à son compte le jeu baroque des correspondances entre microcosme et macrocosme, Calvino fait du collectionneur l'exact reflet de sa collection, et de la collection la figuration matérielle d'une perception délibérément narcissique du monde – procédé qu'on retrouve, on l'a vu, dans la collection du curateur de Cécile Portier. Ainsi la série des kaléidoscopes témoigne-t-elle d'une vision du monde qu'elle participe à déterminer[b], et le goût pour les machines catoptriques d'une transformation, pour le collectionneur aliéné, du réel en hyper-réel (pour lui, non nécessairement pour les autres personnages) : « j'ai construit mon empire financier sur le même principe que celui des kaléidoscopes et des machines catoptriques, en multipliant comme dans un jeu de miroirs les sociétés sans capitaux, en exagérant des crédits, en faisant disparaître des passifs désastreux dans les angles morts de perspectives illusoires[c]. » La falsification s'accompagne ainsi d'une thématisation explicite d'une crise financière[d] qui est aussi une crise de crédit, et donc une crise sociale qui amène, par le délitement de toute confiance possible, à une forme d'ostracisation du personnage narcissique dont le rapport au réel est irrémédiablement faussé – un trait qu'on retrouve, bien sûr, dans les deux romans consacrés à Ciulla, qui font du faux, comme chez Calvino, la réponse à une crise socio-politique dans laquelle s'exhibe, par la mise à nu des rapports de force, l'injustice radicale d'une société donnée, et par là son absence de signification, sinon comme imposture ou simulacre (comme chez Sciascia), pour les protagonistes.

La critique politique ici n'est donc que l'une des facettes d'un questionnement éthique sur le rôle social de la fiction, la crise économique posant, plus profondément, la question d'une

---

[a] "*Speculare, riflettere; ogni attività del pensiero mi rimanda agli specchi. Secondo Plotino l'anima è uno specchio che crea le cose materiali riflettendo le idee della ragione superiore. Sarà forse per questo che io per pensare ho bisogno di specchi: non so concentrarmi se non in presenza d'immagini riflesse, come se la mia anima avesse bisogno d'un modello da imitare ogni volta che vuol mettere in atto la sua virtù speculativa* […]." Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit*., p. 160.

[b] « [L]a procédure à suivre : quand ce ne serait que la révélation péremptoire et labile d'une construction rigoureuse qui se défait au moindre coup d'ongle sur les parois du tube, pour que s'y substitue une autre où convergent les mêmes éléments en un ensemble dissemblable. » "*[I]l procedimento da seguire: non foss'altro che la rivelazione perentoria e labile d'una costruzione rigorosa che si disfa al minimo battere d'unghia sulle pareti del tubo, per essere sostituita da un'altra in cui gli stessi elementi convergono in un insieme dissimile*." *Ibid.*

[c] "*ho costruito il mio impero finanziario sullo stesso principio dei caleidoscopi e delle macchine catoptriche, moltiplicando come in un gioco di specchi società senza capitali, ingigantendo crediti, facendo scomparire passivi disastrosi negli angoli morti di prospettive illusorie*." *Ibid.*, p. 161.

[d] *Ibid.*

crise sociale de la confiance par quoi le cynisme financier et politique menace de produire ou d'entretenir un relativisme épistémique et éthique dangereux : si tout n'est que jeu de pouvoir ou de manipulation, qui peut encore accorder de la valeur non seulement à la véridicité, mais encore à la vérité, quelque forme et fonction que celle-ci prenne ? Le personnage du faussaire est alors, paradoxalement, le mieux placé pour lutter contre ce relativisme, en tant que le faux suppose, justement, une réévaluation du crédit et de la confiance pour fonctionner, et en tant que sa fonction subversive permet de répondre à l'imposture du pouvoir par un jeu de tromperie qui en exhibe les mécanismes : d'où la valeur politique des personnages de Ciulla (dans les deux livres qui lui sont consacrés) ou de Vella, qui opposent aux manipulations du pouvoir des jeux esthétiques (faux codes, billets magnifiés et traités comme des œuvres d'art) capables, à terme, de susciter un *écart* esthétique, et donc une prise de distance avec la réalité falsifiée des pouvoirs en place[13]. À l'inverse, le narrateur de ce début de roman, double de Marana, met en exergue les conséquences, poussées jusqu'à l'absurde, d'une telle crise : une mélancolie exacerbée dans laquelle le réel est entièrement devenu hyperréel, la parole perd progressivement de son sens, et où le personnage finit de s'annihiler dans un monde entièrement faussé dans lequel il n'est plus qu'une imposture de plus : « Il me semble à présent que tout ce qui m'entoure est une partie de moi, que j'ai réussi à devenir le tout, finalement[a]… »

Le narrateur calvinien organise ainsi sa propre disparition, sa propre perte[b], à l'intérieur d'un monde faux mais également, et simultanément, à l'intérieur d'un récit qui prétend diffracter sa voix et son identité, le fantômaliser comme il cherche à se spectraliser dans son propre monde : « Ces pages que je suis en train d'écrire devraient elle aussi communiquer une froide luminosité de galerie des glaces, où un nombre limité de figures se réfractent et se renverse et se multiplie[c]. » Ces commentaires métatextuels narcissiques, par lesquels le narrateur entend faire du récit le reflet précis de son être spectralisé et faussé, se multiplient dans l'incipit : l'une des solutions envisagées par le protagoniste est ainsi, pour brouiller les pistes et se rendre plus insituable encore, de citer d'autres auteurs[d] – procédé qui est un miroir évident du fonctionnement de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* dans son ensemble, mais

[a] "*Ora mi sembra che tutto quello che mi circonda sia una parte di me, che io sia riuscito a diventare il tutto, finalmente…*" *Ibid*., p. 167.
[b] « C'est mon image que je veux multiplier, mais non par narcissisme ou mégalomanie comme on pourrait trop facilement le croire : au contraire, pour cacher, parmi tant de fantômes illusoires de moi-même, le vrai moi qui les met en branle. » "*È la mia immagine che voglio moltiplicare, ma non per narcisismo o megalomania come si potrebbe troppo facilmente credere: al contrario, per nascondere, in mezzo a tanti fantasmi illusori di me stesso, il vero io che li fa muovere*." *Ibid.*, p. 161.
[c] "*Queste pagine che sto scrivendo dovrebbero anch'esse comunicare una fredda luminosità da galleria di specchi, dove un numero limitato di figure si rifrange e si capovolge e si moltiplica*." *Ibid.*, p. 162.
[d] *Ibid.*, p. 164.

dénonce également le principe de construction de ce récit interpolé en particulier, inspiré d'un passage de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes[a]. Le narrateur reprend ainsi l'ensemble des éléments qui causaient la mélancolie d'un Braithwaite : le sentiment d'une rupture inéluctable avec un réel perdu derrière la somme de ses simulacres, l'insituabilité d'une voix auctoriale qui n'est plus qu'un masque mouvant, épousant les métamorphoses de l'auteur en une série d'incarnations contradictoires et égarantes, le désir de disparaître derrière le montage des voix et des textes des autres, pour se faire fantôme textuel parmi les spectres littéraires.

Cependant, là où Braitwhaite voyait, dans la nécessaire reconnaissance de ces phénomènes, le seul moyen de retrouver une forme de sincérité, donc d'écrire, le narrateur calvinien, lui, embrasse jusqu'au vertige ces jeux de miroirs. *Flaubert's Parrot* est un « reliquaire mélancolique » dans la mesure où il inscrit la perte (dans toutes ses acceptions) au fondement de l'entreprise de l'écriture, dont le rôle est de *dire* la mélancolie pour commencer à la transformer en deuil. Le narrateur de « *In una rete di linee che s'intersecano* », à l'inverse, refuse de sortir de l'état mélancolique : son désir de disparaître (il cherche à se faire enlever lui-même pour échapper à ses ennemis, par exemple) est aussi un désir, par la magie des miroirs, de « forcer le dieu des ténèbres à se manifester et à unir son image avec celle que reflète le miroir[b] », de relier en un tout l'ombre et le reflet, l'*eidos* et l'*eidolon* : « De miroir en miroir […] la totalité des choses, l'univers entier, la sagesse divine pourraient concentrer leurs rayons lumineux en un miroir unique. Ou peut-être la connaissance du tout est-elle ensevelie dans l'âme, et un système de miroirs qui multiplierait mon image à l'infini et en restituerait l'essence en une image unique me révèlerait l'âme du tout qui se cache dans la mienne[c]. » La prétendue recherche aléthique du narrateur (révéler la secrète unité du monde) est en réalité l'orchestration d'une confusion généralisée : entre l'être et son reflet, entre les reflets entre eux, entre le moi et le monde, dans une forme de projection mégalomane de soi où le moi infiniment expansé s'étend à l'ensemble de l'univers, où le narcissisme a définitivement occulté tout accès au réel : « Une de mes images projetées à travers le monde avait-elle pris ma place et m'avait-elle relégué au rôle d'image reflétée ? J'avais évoqué le Seigneur des Ténèbres ; celui-ci se

[a] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 357.

[b] "*costringere il dio delle tenebre a manifestarsi e a congiungere la sua immagine con quella che lo specchio riflette*." I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 165.

[c] "*Di specchio in specchio […] la totalità delle cose, l'universo intero, la sapienza divina potrebbero concentrare i loro raggi luminosi in un unico specchio. O forse la conoscenza del tutto è seppellita nell'anima e un sistema di specchi che moltiplicasse la mia immagine all'infinito e ne restituisse l'essenza in un'unica immagine, mi rivelerebbe l'anima del tutto che si nasconde nella mia*." *Ibid.*

présentait-il à moi sous ma propre apparence[a] ? » La fin du récit décalque le final de *The Lady From Shanghai* (« Un œil et un sourcil d'Elfrida, une jambe dans une botte moulante, l'angle de sa bouche aux lèvres fines et aux dents trop blanches, une main baguée qui serre un revolver se répètent, magnifiés par les miroirs[b] »), mais, à la différence du film de Welles, la narration s'arrête avant que les miroirs ne se brisent : elle s'achève au point culminant de l'indistinction des êtres et des choses, dans l'enfermement solipsiste du narrateur sur lui-même, et la clôture réflexive du texte sur soi. Là où *Flaubert's Parrot* est un remède mélancolique à la mélancolie, « *In una rete di linee che s'intersecano* », au contraire, est le cauchemar incarné d'un monde baudrillardien de simulacres.

Le narcissisme des faussaires ou des imposteurs est donc le moyen de figurer la crise éthique qui s'ensuit d'un rapport au réel dangereusement perverti ou faussé : dans la mélancolie se concrétise l'angoisse du simulacre, et celle-ci informe les récits en première personne où le faussaire, prenant la parole, orchestre un brouillage des frontières entre le moi et le monde, le vrai et le faux. Le vertige ontologique éprouvé par le personnage se dit alors par le biais de commentaires métatextuels, d'allusions intertextuelles ou de métalepses, comme celle, structurante, qui fait des personnages de *Ghosts* les doubles possibles du *Monde d'or*, le tableau du peintre Vaublin sur lequel travaille le narrateur (Vaublin et Freddie se dédoublant eux-mêmes l'un dans l'autre[c]). Dans la fusion des mondes, tous se spectralisent sous le regard omniscient et pseudo-divin du narrateur. Le positionnement éthique du récit tient dès lors à la manière dont la fiction est présentée, *in fine*, comme un remède à la mélancolie : soit dans la parodie vertigineuse du simulacre, où, dans la logique de *copia* du reflet démultiplié, la fiction s'engendre elle-même de façon si invraisemblable que le récit bascule du côté du ludisme de la fable, comme chez Calvino ; soit dans la présentation de l'aventure de l'écriture comme travail de deuil opposé à la fixation mélancolique ; soit encore dans l'assomption de la mélancolie comme honnêteté rigoureuse de l'imposture ou de l'aveuglement consenti face au cynisme facile d'un réalisme complaisant, ne faisant au fond que reproduire les jeux de pouvoirs et la *doxa* dominante. Qu'on y adhère ou non, on comprend que toutes ces positions dessinent autant de chemins possibles pour une fiction postmoderne ou épimoderne qui refuse la facilité du

[a] "*Una delle mie immagini proiettate per il mondo aveva preso il mio posto e m'aveva relegato al ruolo d'immagine riflessa? Avevo evocato il Signore delle Tenebre e questi mi si presentava sotto le mie stesse sembianze?*" *Ibid.*, p. 167.
[b] "*Un occhio e un sopracciglio d'Elfrida, una gamba negli stivali aderenti, l'angolo della sua bocca dalle labbra sottili e dai denti troppo bianchi, una mano inanellata che stringe un revolver si ripetono ingigantiti dagli specchi* […]." *Ibid.*
[c] John Banville, *Ghosts*, *op. cit*., p. 55,128.

relativisme moral ou épistémique pour faire du faux la pierre de touche de la valeur heuristique de la fiction.

3. Mélancolie et paranoïa

Le vertige ontologique provoqué par la mélancolie a, cependant, pour conséquence d'entraîner chez celui qui fabrique ou côtoie le faux une autre réaction pathologique : l'énigme ou l'anomalie engendrée par le faux, et la perte obscure et insaisissable dont il témoigne, occasionnent une enquête dont les modalités, déréglées ou délirantes, menacent de faire basculer l'enquêteur dans la paranoïa[14]. La douleur énigmatique, obsédante, qui caractérise la mélancolie, s'exacerbe dans le faux et égare les victimes de celui-ci dans un labyrinthe d'énigmes dont la solution échappe et qui induisent un rapport au monde inquiet où tout, toujours, peut faire signe, sans qu'aucun grand récit ne puisse venir conférer ordre et sens à l'univers d'indices et de symboles dans lequel se débattent ces mauvais lecteurs[a] aveuglés – à moins, bien sûr, de céder aux sirènes du complotisme[15].

a. La paranoïa comme maladie de l'enquête

Dans son « Esquisse d'une fantomologie », Claude Burgelin rappelle que les fantômes sont des symptômes : « Ceux d'une confusion préalable, de fondations effondrées, de distinctions défaillantes. Abonnés absents, sans domicile fixe, leur emprise est d'autant plus efficace que c'est à notre discernement qu'ils s'en prennent[b]. » C'est cette hantise, dérèglement radical de la manière dont nous ajustons nos représentations les plus fondamentales (les dichotomies entre vie et mort, présent et passé, vrai ou faux, présence ou absence, etc.) au réel, qui fait du fantôme la manifestation visuelle d'une forme de psychose par laquelle le faux se rapproche de la paranoïa : « Quand des fantômes s'invitent, adviennent la plupart des symptômes caractéristiques de la psychose […]. Jouer avec la psychose est évidemment façon

[a] Dans le roman du faux, ces mauvais lecteurs sont véritablement *mauvais* : leur herméneutique est dangereuse et elle a des conséquences objectivement néfastes pour eux-mêmes ou pour les autres. En ce sens, le faux fonctionne comme une pierre de touche pour départager des lectures et des méthodes interprétatives véritablement nocives, de lectures seulement subversives ou critiques, telles qu'on les trouve dans Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit*.

[b] Claude Burgelin, « Esquisse d'une fantomologie » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 227.

de la déjouer. En la mimant, en faisant comme si[a]. » C'est bien, alors, le mimétisme et la feintise ludique partagée (le *comme si*) de la fiction, qui permettent encore le mieux de jouer cette paranoïa pour la déjouer, pour interroger les fondements des mécanismes d'enquêtes et d'investigation par lesquels nous tentons de négocier notre rapport au réel, quand celui-ci fait résistance à sa domestication par un récit explicatif, une grille de lecture ou un système de représentations[16], en se présentant sous la forme d'une irréductible énigme, d'une lacune irrémédiable.

Car si l'« énigme ne peut en effet se constituer, en tant qu'objet spécifique, qu'en se détachant sur le fond d'une réalité stabilisée et prévisible dont le crime dévoile la fragilité[b] », il revient à la fiction d'envisager les modalités de la constitution de cette réalité stabilisée et prévisible, et les enjeux de pouvoir et de maintien de l'ordre social qui la sous-tendent (ce qui explique la facilité du basculement de la maladie de l'enquête, dérèglement psychique qui se manifeste par une hantise personnelle et individuelle – confronté au faux, un individu entreprend une interprétation délirante du réel, parce que la réalité telle qu'elle se présente à lui est énigmatique ou insensée – au complotisme, interprétation collective inquiète de rapports de pouvoir et de l'exercice de ce pouvoir). D'où le développement, caractéristique de la modernité et de ses suites, de l'intérêt social, culturel et esthétique porté aux figures de l'énigme et du complot, selon Boltanski : « Ainsi, l'apparition et le développement très rapide du roman policier puis du roman d'espionnage, l'identification de la paranoïa par la psychiatrie, le développement des sciences sociales et particulièrement de la sociologie – processus qui sont à peu près concomitants – seraient solidaires d'une façon nouvelle de problématiser la réalité et aussi de travailler les contradictions qui l'habitent[c]. »

Ce qui distingue la paranoïa comme maladie de l'enquête d'une investigation heuristique, c'est un dysfonctionnement de la relation référentielle de la trace au réel, due à l'absence de délimitation claire du cadre de l'enquête. C'est ce que démontre Boltanski à partir de l'exemple d'une nouvelle de G. K. Chesterton, où le protagoniste a vent d'un probable projet criminel sans savoir précisément de quoi il retourne : « Valentin opte donc pour la démarche consistant à se montrer attentif à des événements minuscules et, en apparence, dénués de sens, et qui, de ce fait, se présentent comme des *énigmes*. Dans les premières pages de *La Croix bleue*, Valentin erre dans les rues de Londres, non pas à la recherche d'*indices* (comme le fait Sherlock Holmes), puisqu'il ignore jusqu'à la nature des faits criminels vers lesquels certains

[a] *Ibid.*, p. 229.
[b] L. Boltanski, *Énigmes et complots*, *op. cit.*, p. 14.
[c] *Ibid.*, p. 15.

agencements particuliers pourraient pointer, ce qui permettrait alors d'établir entre ces agencements et ces faits une relation référentielle. Il se montre simplement attentif à tout événement ayant le caractère d'une énigme[a] […]. » Si on considère ici que la paranoïa peut être l'une des manifestations du rapport mélancolique à soi et au monde induit par le faux, c'est parce que qu'elle enferme le personnage dans un monde insensé qui ne se cristallise pas en réalité lisible, parce que la perte qui suscite l'énigme n'est pas circonscrite, identifiée[b] (ce qui permettrait d'en faire le deuil), mais au contraire indéfinie, permanente, obsessionnelle (comme une hantise). D'où l'une des solutions du mélancolique pour tenter de réguler son rapport au réel : embrasser l'imposture ou le faux, qui ont, paradoxalement, l'avantage d'offrir des paramètres épistémiques maîtrisables (on sait où commence et où finit l'imposture ou le faux, c'est le principe de la dénonciation ou de la pratique de la mystification, de la falsification ou du complot). Le déraillement fondamental du paradigme indiciaire, qui caractérise l'enquête pathologique ou le complot, devient alors le moyen par lequel les faussaires ou ceux qui sont affectés par le faux tentent de reconstruire un récit heuristique qui confère au monde une réalité nouvelle, le rendant habitable et vivable.

La raison en est que le faux, par son caractère d'attribution trompeuse, reproduit en le parodiant ou le détournant le mécanisme par lequel nous donnons sens aux faits quotidiens : « L'événement, en tant que singularité, ne prend ainsi tout son sens qu'en étant rapporté à une entité créditée d'une identité, d'une certaine stabilité intertemporelle, et d'une intentionnalité – que cette dernière se manifeste, ou non, par le truchement d'un acte de conscience[c]. » Et ce rapport, comme le rappelle Boltanski, est une *attribution*, qui vise à relier la trace d'un événement passé à son auteur. Le faussaire et le criminel de roman policier ont alors en commun de détourner le fonctionnement indiciaire de ce paradigme attributif, en générant des faux indices, en anticipant sur les méthodes de déchiffrement des traces des enquêteurs, pour les orienter dans la direction qu'il privilégie, ou pour les égarer dans un labyrinthe de signes où aucune solution unique et définitive ne paraît vouloir se dessiner. Faussaire, criminel et enquêteur ont ainsi en commun une même « perversité », qui est celle d'un rapport paranoïaque au réel, entretenant la même paranoïa chez leurs destinataires[d], pour aboutir à une forme de relativisme épistémique radical, où l'enquête devient indéfinie et aporétique, et la réalité une construction évanescente[e].

---

[a] *Ibid.*, p. 19.
[b] « La question que pose la forme enquête est surtout, on le verra, celle des limites de l'enquête. » *Ibid.*, p. 32.
[c] *Ibid.*, p. 23.
[d] *Ibid.*, p. 45-46.
[e] *Ibid.*, p. 58.

Le rôle du détective comporte une dimension épistémique polémique : son but est de « traduire l'exposé des faits dans un autre langage, c'est-à-dire à *requalifier* la réalité », pour « *dire ce qu'il en est de ce qui est*, [ce] qui est bien […] d'ordre sémiotique. En requalifiant des incidents insignifiants ou dérisoires, il leur confère du "sens", ou, autrement dit, les transforme en "faits", de façon à rendre le crime indubitable et à le constituer par là en tant que tel. Passé maître dans le savoir de l'enquête, le détective est bien le savant par excellence[a]. » C'est aussi ce savoir autoritaire qui, comme tous les autres savoirs fondés sur des méthodes attributionnistes et indiciaires (*connoisseurship*, certaines enquêtes historiques), est contesté par les faussaires. Dès lors qu'il fonde son autorité sur un usage univoque d'un paradigme de la trace que les faussaires s'ingénient à subvertir, il devient sujet à caution : le détective est toujours suspect de proposer, face à l'énigme, un contre-récit, une contre-mise en forme de la réalité qui est donc une articulation artificielle, morale et politique[b], d'un discours de savoir qui s'avère discours de pouvoir. La mise en crise de la réalité, thématisée dans les romans du faux, n'est pas ainsi la mise en scène relativiste et cynique d'un rapport perverti au réel, mais bien une mise en intrigue des moyens et des méthodes par lesquels nous prétendons à une connaissance du réel, de nous-même et des autres.

Car la différence, entre les romans de faussaires et les romans qui exploitent traditionnellement l'énigme, à commencer par les romans policiers classiques, tient au rôle réservé à cette mise en crise de la réalité que suscite l'énigme (ou le faux). Dans les romans policiers, la solution permet de redonner à la réalité sa consistance, quoique fragilement : « L'inquiétude, poussée un moment à son paroxysme — puisque, rien n'allant plus de soi, la réalité tout entière est mise en crise —, se trouve ensuite apaisée par le truchement d'une remise en ordre dont le caractère à la fois hyper-rationnel et quasi magique laisse néanmoins subsister le soupçon d'une autre issue possible. Celle qui verrait la réalité sombrer définitivement dans le chaos[c]. » Il nous semble que c'est précisément l'inverse qui se produit dans les romans de faussaires ou de faux : la réalité n'est jamais sérieusement mise en crise, puisque le personnage qui éprouve le vertige ontologique est doté d'une faible crédibilité (faussaire, c'est un menteur invétéré, ou un mélancolique entretenant un rapport pathologique au réel ; imposteur, on ne peut lui faire confiance ; exposé au faux, l'épreuve de la falsification est celle précisément d'une radicale perte de repères ontologiques qui le marginalise). Les romans de faussaires ne sont pas des romans du simulacre. En revanche, leur pouvoir d'inquiétude tient à la déconstruction des

[a] *Ibid.*, p. 102-103.
[b] *Ibid.*, p. 105.
[c] *Ibid.*, p. 41-42.

mécanismes de constitution de la réalité qu'ils mettent en place : s'il ne s'agit pas pour les lecteurs de se retrouver dans la position du narrateur-Narcisse vivant dans une galerie de miroirs, il devient néanmoins nécessaire pour eux de déterminer à nouveaux frais, à chaque fois, des pactes qui ne peuvent plus reposer sur des contrats de lectures génériquement standardisés. Les règles de construction du contrat sont systématiquement remises en cause, de la même manière que les règles de la constitution de la réalité sont réexaminées sous l'action éphiphaniquement négative du faux. Cela ne veut pas dire que la réalité n'existe pas, ni que tout pacte de lecture soit un piège : mais que tous deux sont des conventions qui réclament des lecteurs ou des spectateurs du faux qu'ils s'*engagent*, éthiquement et épistémiquement, dans le processus d'interprétation de ce dont ils font l'expérience (le monde, le récit). C'est du reste ce que semble suggérer également Boltanski (et nous faisons l'hypothèse qu'il est possible de remplacer, dans son discours, « sociologie » par « fiction du faux ») :

> Roman policier et sociologie ont en commun avec les paranoïaques de rendre problématique dans le premier cas, et de problématiser, dans le second, la question de savoir ce qu'il en est de la réalité, ce qui la fait tenir, de quels argumentaires et de quels systèmes de preuves nous disposons pour accorder crédit à un certain tableau de la réalité plutôt qu'à un autre[a].

S'il y a une valeur heuristique et éthique *sui generis* de la fiction, c'est bien dans la manière, nous semble-t-il, dont elle problématise « la question de savoir ce qu'il en est de la réalité », non pas en développant un discours scientifique, mais en proposant un récit qui relève à la fois de la *mimesis* et de la feintise ludique partagée, qui modélise le réel en soumettant cette interprétation à des pactes interprétatifs ludiques, certes, mais exigeants et complexes. Car la question de l'adhésion à une représentation donnée de la réalité (qu'elle soit d'ordre social, comme réalité produite par un système d'institutions et de processus sociaux, ou narrative, dans le cadre d'un récit) est avant tout une question de *crédit* et de *confiance* :

> [La réalité] repose, par là, sur le postulat de la confiance, c'est-à-dire sur une commune adhésion à l'ordre social tel qu'il est, en sorte que, dans ce cas, rendre manifeste une propension à ne pas faire confiance, ou même émettre de simples doutes concernant la réalité de la réalité, est la meilleure façon de perdre tout crédit et, par là, d'être marginalisé ou exclu de la société. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'intervention du détective est socialement si nécessaire. Dès que quelque chose comme une énigme, à savoir une faille dans la réalité, se présente, il est urgent de la dénouer afin d'éviter que le doute engendré par une défaillance locale ne prolifère au risque de mettre en cause l'adhésion à la réalité dans son ensemble, c'est-à-dire, plus précisément, de détruire la croyance dans la validité des contrats[b].

[a] *Ibid.*, p. 70.
[b] *Ibid.*, p. 193-194.

À l'inverse, dans les récits de faux, c'est bien la « propension à ne pas faire confiance » du faussaire ou de l'enquêteur qui assure *in fine*, sinon sa crédibilité, du moins la sincérité de son délire ou de sa manipulation, et partant l'intérêt du pacte fictionnel, en proposant une lecture « paranoïaque », qui se veut en fait démystifiante. Le délire du faussaire, de l'imposteur ou de l'enquêteur qui s'intéresse au faux est mélancolique, il est pathologique, c'est indéniable ; il est néanmoins la source d'une mise en crise des manières de faire des pactes qui, elle, peut s'avérer heuristique. Là où le récit policier traditionnel[a] tend à opter pour une position fermée qui rétablit la réalité dans son droit et l'interprétation dans ses limites (il n'y a qu'une herméneutique correcte et elle est « élémentaire »), le récit de faux, lui, rend l'enquête aporétique pour mieux en faire le *lieu* métatextuel de la mise en crise, dans le roman, de la communication littéraire, et donc de l'interrogation de la fonction sociale et éthique de la fiction.

b. Narrateurs et enquêteurs paranoïaques

Dans *Ghosts*, le narrateur rapporte le « curieux épisode » du « double de Vaublin », le peintre qu'il étudie : « Tous les experts […] s'accordent à dire que c'était un délire, un fantasme engendré par la fièvre et l'épuisement […]. Je n'en suis pas si sûr. Plus je me plonge dans cette affaire, plus elle devient étrange[b]. » L'allusion au *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* fait miroiter la piste du récit fantastique traditionnel, où l'interprétation hésite entre la psychose et l'irruption avérée du surnaturel. Mais l'épisode est moins rapporté pour le potentiel vertige ontologique qu'il pourrait présenter, en abyme, dans le récit hanté du narrateur de *Ghosts*, que parce qu'il permet au narrateur de proposer son autoportrait déguisé, se confondant ainsi avec son objet d'étude, de la même manière que les personnages semblent interchangeables avec les figures picturales du *Monde d'or*. Il fait donc le récit des derniers jours de Vaublin, qui se caractérise par sa personnalité paranoïaque et mélancolique, vivant dans un monde de simulacres : il ne peint plus que des fêtes baroques pour lesquelles posent des acteurs de la Comédie-Française, « tout de postures et de brillance de surface », perdus « dans une transe d'amour-propre[c] » ; des fêtes où « la mélancolie qui avait toujours été sa signature se mêl[ait]

[a] D'où l'intérêt de tentatives plus contemporaines de subvertir ce modèle fermé, sur le plan critique comme sur le plan littéraire. Voir par exemple Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998 ; Georges Perec, *« 53 jours »*, [1989], Paris, Gallimard, 2007.

[b] "*Vaublin's double. Curious episode. […] All the experts […] agree that it was all a delusion, a phantasm spawned by fever and exhaustion […]. I am not so sure. The deeper I look into the matter the stranger it becomes*." John Banville, *Ghosts*, *op. cit*., p. 126.

[c] "*all pose and surface brilliance*" ; "*in a trance of self-regard*." *Ibid.*, p. 127.

[…] à une sorte d'hilarité choquée[a] ». Ce contexte prépare le surgissement de la hantise paranoïaque, d'abord caractérisée par une tentative de rationalisation par le faux : « Quand l'idée lui vint d'un double fantôme qui le traquait à travers la ville, il pensa que ce devait être une plaisanterie, un canular élaboré, peut-être orchestré par quelqu'un qui lui en voulait – il avait toujours été de nature suspicieuse[b]. » La paranoïa se développe au point qu'il se sente doublé et épié par un *faussaire* qui l'imite non pas en affadissant ses œuvres, mais, et c'est là toute la nature du cauchemar, qui en révèle la vraie nature : « [Les faux] étaient exécutés dans un style étrangement ressemblant au sien, mais à la hâte, avec des erreurs techniques et bien peu d'égard pour la qualité de surface. Ce traitement à la diable lui semblait une raillerie directement adressée à lui et à ses prétentions, moquant ses inattentions, les raccourcis et les défauts techniques qu'il avait cru que personne ne remarquerait. […] Qui était ce farceur qui pouvait bâcler des Vaublin avec une telle assurance, qui connaissait ses défauts secrets, qui pouvait imiter non seulement ses points forts, mais aussi ses faiblesses, ses dérobades, ses échecs dans le goût ou la technique[c] ? »

Que Vaublin soit la victime paranoïaque d'un complot visant à pétrifier ses capacités créatrices et à dénoncer ses erreurs, ou, plus vraisemblablement, qu'il connaisse un épisode de dédoublement schizophrénique où s'aliène son rapport à sa propre œuvre importe, en définitive, assez peu ; ce qui compte, c'est ce que cet « épisode curieux » permet au narrateur, par le truchement de l'hypotypose, de faire de Vaublin dédoublé son propre « *shadowy counterpart* », son pendant fantôme : « Il avait commencé à travailler sur *Le Monde d'or*, se hâtant tant que duraient ses forces. […] Je le vois là-haut dans sa mansarde […]. Sa main tremble, tout tremble, tout claque et se tend comme si la maison était une immense, une pesante goélette toutes voiles dehors. Il dit à La Roque : "J'ai embarqué pour le monde d'or". Il veut avouer quelque chose mais n'y parvient pas, quelque chose à propos d'un crime commis il y a longtemps ; quelque chose à propos d'une femme[d]. » La métalepse picturale et mythique (réalisant son œuvre-

---

[a] "*The melancholy that was always his mark is mingled […] with a kind of shocked hilarity*." *Ibid.*

[b] "*When the notion came to him of a shadowy counterpart stalking about the city he thought the thing must be a joke, an elaborate hoax got up perhaps by someone with a grudge against him – he had always been of a suspicious nature*." *Ibid.*

[c] "*They were executed in a style uncannily like his own, but in haste, with technical lapses and scant regard for quality of surface. This slapdash manner seemed a gibe aimed directly at him and his pretensions, mocking his lapses in concentration, the short-cuts and the technical flaws he had thought no one would notice. […] Who was this prankster who could dash off imitation Vaublins with such assurance, who knew his secret flaws, who would imitate non only his strengths but his weaknesses too, his evasions, his failures of taste and technique?*" *Ibid.*, p. 128. À comparer avec le Dieu malin, "*prankster*", qui lui semble parfois régir sa vie (p. 193).

[d] "*He had begun to work on* Le monde d'or*, hastening while his strength lasted. […] I see him aloft in his attic rooms […]. His land shakes, everything shakes, flapping and straining as if the house were a great, lumbering barquentine in full sail. He tells La Roque,* I have embarked for the golden world*. He wants to confess to something but cannot, something about a crime committed long ago; something about a woman*." *Ibid.*

testament, le peinture entre dans le tableau comme dans un âge d'or qui métaphorise sa mort) autorise une métalepse spatiale par laquelle la mansarde devient la maison de l'île où vit Freddie (régulièrement comparée, dans le livre, à un bateau). De cette fusion des mondes naît celle des identités, le peintre faussaire de lui-même devenant ainsi le double de l'imposteur et du criminel repenti, prenant sur lui la faute qui hante Freddie et à laquelle il cherche en vain, dans tout le roman, une forme d'absolution[a]. La paranoïa qui caractérise le narrateur, vivant dans un monde où tout fait signe sans que rien ne fasse sens[b], où tout l'épie sans qu'il ne parvienne à établir de communication sincère avec personne[c], où il se sent moins réel que les doubles qu'il s'imagine[d], prend ainsi forme et signification dans sa projection sur Vaublin, et annonce la réconciliation de soi à soi par l'écriture qui adviendra dans le dernier tome de la trilogie. Vaublin dépose les pinceaux pour entrer dans sa toile et se fuir, Freddie, une fois réconcilié avec lui-même, prendra la plume pour dire son amour de l'Autre. La paranoïa engendrée par la hantise du crime passé trouve ainsi à se dire et à se comprendre par sa mise en récit (le « curieux épisode ») à travers une histoire de peintre faussaire : c'est, pour Freddie, un début d'exorcisme, les premiers balbutiements d'un aveu (« quelque chose à propose d'un femme ») ; tandis que l'interrogation sur la réalité de la réalité, et la réalité de l'identité (qui suis-je, moi qui ai tué ?) trouve à se formuler, par un jeu cristallin de renversements et de métamorphoses, dans l'étude faussement détachée du mensonge à soi-même d'un peintre qui refuse de se voir décliner, qui se découvre imposteur. Le récit de faux, enchâssé, devient ainsi à la fois paradoxal remède à la mélancolie et à la paranoïa, et expérience de pensée où un épisode traumatique tente de se voir refigurer dans le récit.

Mais le faux peut, inversement, déclencher l'attitude paranoïaque qui met en déroute le rapport de l'enquêteur à la réalité, dans ses manifestations culturelles et sociales. C'est l'expérience de Sonia, protagoniste du *Plaisir du diable*, qui croit découvrir un faux dans la galerie où elle travaille. Comme dans *Ghosts*, l'indice de la présence du faux[e] réside dans le dysfonctionnement de l'*ekphrasis* du tableau : chez Banville, la métalepse prend le pas sur

---

[a] « La vie ! L'espoir ! Et pourtant ce devait être quelque chose de ce genre qui me faisait tenir. Un problème non résolu, une *dette* à payer – oui, bien sûr, bien sûr, ça aussi, nous le savons tous très bien. » "*Life! Hope! And yet it must have been something like that that kept me going. Unfinished business, a* debt *not paid – yes, that too, of course, of course, we know all about that.*" *Ibid.*, p. 195. Nous soulignons.

[b] « Était-ce un autre signe, me demandai-je, dans cette historique journée de signes ? » "*Was it another sign, I asked myself, in this momentous day of signs?*" *Ibid.*, p. 171.

[c] *Ibid.*, p. 101.

[d] *Ibid.*, p. 181.

[e] Car *Le Monde d'or*, à en croire Félix, n'est qu'un faux : cette révélation finale relance, à la dernière page du récit, les interrogations identitaires du narrateur (et justifie par avance la nécessité d'un troisième tome). *Ibid.*, p. 245.

l'hypotypose[a] ; chez Gélat, l'*ekphrasis* révèle une dissonance profonde entre ce que la galeriste *voit* du tableau et ce qu'elle croit en *savoir*. Ainsi les deux premiers chapitres semblent-ils offrir une longue description détaillée, précise et lyrique de l'œuvre de De Witte suspectée d'être fausse : « Ici, la luminosité était telle qu'il semblait que le peinture ait créé du soleil à l'état brut. Il existait à un tel point de violence qu'il effaçait tous les détails, toutes les couleurs des surfaces où il se posait, clochers d'églises, flèches de cathédrales, ardoises des toits, ne laissant subsister que leurs contours, fines lignes vibrantes de chaleur, enserrant une explosion d'or, de jaune pur ou platiné, de blancs éclatants rendus encore plus aveuglants par la lumière de l'autre soleil, celui qui se posait sur le tableau[b]. » Le plus haut degré de précision et d'*energeia* de la description est aussi celui où le tableau devient si vif, si lumineux, qu'il se fait littéralement et figurativement éblouissant – comme toujours avec le faux, on voit sans voir. Or cette *exphrasis* ne débouche pas sur un savoir de l'œuvre : elle ne cesse d'être corrigée par les contemplations successives du tableau[c] et, au contraire, insiste sur la dichotomie entre la splendeur apparente, et l'instinct de la galeriste :

> Il fallait se rendre à l'évidence. Tout commandait d'admettre le De Witte. Pourtant la toute première impression subsistait, intacte : cette toile n'est pas d'Emmanuel De Witte. L'insupportable venait d'être incapable de fixer ce doute non pas sur un point précis, elle n'en demandait pas autant, mais au moins sur une généralité. Or, lumière, dessin, composition, rien n'offrait la moindre prise. Sonia ne regarda plus que machinalement la toile. C'était elle-même qu'elle scrutait maintenant. En proie à ces deux affirmations contradictoires, "il est faux", puis "rien ne le montre", elle allait de l'une à l'autre, guettant celle qui s'effriterait la première. Mais elles restèrent également omniprésentes[d].

Cette dichotomie entre vision et savoir est à l'origine d'une crise profonde qui génère chez la protagoniste une enquête effrénée, délirante, pour tenter de trancher définitivement le statut du tableau[e] (faux, erreur d'attribution, authentique de Witte), qui la mènera en fin de compte à une forme de suicide[f], sans que le lecteur ne sache jamais si ses soupçons étaient fondés : il ne dispose, à la fin du roman, que d'un réseau d'indices intéressants mais jamais entièrement probants[g]. La fin, volontairement aporétique, permet de déplacer une fois pour

---

[a] « Flora rêve du monde d'or. Des mondes dans des mondes. Ils se fondent l'un dans l'autre. » "*Flora is dreaming of the golden world. Worlds within worlds. The bleed into each other.*" *Ibid.*, p. 55. Banville joue sur la traduction anglaise, sans italiques, du titre du tableau, et le maintien en français dans le texte, et en italiques, de son titre original. Ici, la traduction favorise l'interpénétration de l'image picturale, du rêve et du récit.
[b] Jacques Gélat, *Le Plaisir du diable*, *op. cit*., p. 28.
[c] *Ibid.*, p. 44.
[d] *Ibid.*, p. 32-33.
[e] « Sonia, Sonia, rit Zakarian. Vous devriez être détective ! […] Ne vous fiez jamais à elle ! » *Ibid.*, p. 133.
[f] *Ibid.*, p. 331.
[g] *Ibid.*, p. 45-46. Voir aussi p. 92, le second indice, accompagné du commentaire « L'accumulation d'anomalies constitue-t-elle une preuve ? ».

toutes l'enjeu de la question de l'authenticité du tableau et de sa valeur à celle, nettement plus intéressante, de l'étude d'une passion pour la vérité qui, comme chez Deleuze, menace de faire de l'enquêtrice une impostrice aliénée[a]. Personne d'autre qu'elle ne doute de l'authenticité du tableau ; sur une intuition qu'elle peine à s'éclaircir, elle va pourtant vivre éperdue dans un monde où tout peut devenir indice de la fausseté de l'œuvre, depuis les caractéristiques intrinsèques de celle-ci, jusqu'au comportement des acheteurs, des experts ou des vendeurs, nécessairement tous partie prenante d'une forme de complot contre elle. Plus le récit avance, donc, plus la passion de la narratrice pend toutes les caractéristiques d'une paranoïa mortifère.

Elle semble pourtant consciente, au départ, des dangers qui guettent sa quête herméneutique : « Il était possible ainsi de procéder par analogie […]. Sonia comprit vite que ce genre de procédé l'amènerait, d'analogie en analogie, à tout et n'importe quoi. C'était sans fin. Non, rester professionnelle : sur la peinture. Mais n'était-ce pas ce qu'elle venait de faire ? Une suspicion générale l'envahit. Elle ne sut plus très bien distinguer sa raison de son intuition[b]. » De même, elle s'aperçoit tôt dans le roman du caractère excessif de ses réactions, de leur irrationnalité, du fait que l'énigme épistémique engendrée par le faux se transforme rapidement en dérèglement psychologique : « Elle entendait battre son cœur beaucoup plus vite que la normale et pensa qu'il s'agissait de la nervosité accumulée depuis ce matin face au tableau. […] Pourquoi cette panique[c] ? » Se dessine ainsi, progressivement, le schéma d'une obsession[d] par quoi son rapport au réel et aux autres se trouve de plus en plus compromis[e]. L'excitation de l'énigme, le vertige ontologique qu'elle produit en viennent à altérer suffisamment son jugement pour qu'elle cède à la tentation narcissique et démiurgique de façonner le réel à ses envies, d'exiger de lui qu'il avère le but de son enquête : « Elle fait un vœu. Que le tableau d'Emmanuel De Witte soit faux[f]. » Dans un renversement éthique et esthétique assez saisissant, la galeriste amoureuse de ses tableaux, entretenant une relation édénique avec ses toiles[g], mais séduite par le récit possible de la falsification, qui viendrait renverser toutes les apparences de son monde[h], en vient à espérer que la toile qu'elle doit vendre

[a] « L'exaltation l'emporta. Là-bas, dans la mascarade, les gens, Diaz, ses maîtresses et tous les autres se satisfaisaient du doute, cette petite certitude. Leurs histoires n'étaient faites que de cela, interrogations, doutes, compromis. Ici, à travers le tableau, la vie allait offrir cette exception : une vérité. » *Ibid.*, p. 258-259.
[b] *Ibid.*, p. 33-34.
[c] *Ibid.*, p. 36-37. Voir aussi p. 58 : « Son état lui fit peur. […] Il était urgent de s'organiser différemment. Laisser parfois le tableau de côté. Si elle n'y arrivait pas elle se laisserait happer par lui au risque d'y perdre toute clairvoyance. »
[d] *Ibid.*, p. 60.
[e] *Ibid.*, p. 56.
[f] *Ibid.*, p. 43-44.
[g] *Ibid.*, p. 69.
[h] Voir *Ibid.*, p. 191.

soit inauthentique : car ce serait non seulement la justification de l'enquête qui doit prouver l'origine frauduleuse du tableau, mais surtout l'ouverture d'un nouvel espace fictionnel où inventer le roman des origines de cette toile qui ne serait plus un De Witte. Tout concoure à cette appétence pour la reconstruction d'un récit, qui, selon Sonia, doit être un récit *vrai*, puisque c'est ainsi qu'elle justifie son geste, mais qui relève en fait, avant tout, d'une forme de soif de romanesque que nourrissent l'enquête et ses lacunes : on sait étrangement très peu de choses au sujet de De Witte, le peintre présumé[a] ; la détention du secret (ce qu'elle prend comme vrai secret) de l'attribution du faux la singularise en l'isolant des autres, lui confère, avec la possession du secret, une forme d'identité nouvelle dans un rapport de soi à soi inédit, identité qui prend d'abord des formes ludiques[b], qui s'avèreront par la suite mortelles ; ce dédoublement[c] autorisant une projection de soi dans le peintre qu'on admire pour se redéfinir soi-même[d] (exactement sur le modèle de la relation de Freddie à Vaublin). Ainsi, plus l'enquête progresse, et avec elle le plaisir de la découverte d'indices qui fonctionnent moins pour leur pouvoir heuristique (ce qui mettrait un terme à l'enquête) que pour leur capacité, justement, à la relancer[e], plus le rapport au réel se dérègle[f], et plus l'identité de Sonia se fracture[g] : elle se fait personnage de son propre roman d'enquête, se déréalisant de plus en plus, alors même qu'elle est persuadée de s'approcher de plus en plus près de la vérité. La paranoïa de l'enquête met ainsi en valeur, dans ce récit, le piège de celui que Deleuze appelle « l'homme de la vérité », qui n'est qu'un faussaire de plus : c'est parfois la fétichisation de la vérité comme idole aléthique qui plonge le personnage dans un monde de simulacres, où son interprétation délirante des faits se substitue à l'appréhension commune, socialement admise, de la réalité.

Ce que montrent *Ghosts* ou *Le Plaisir du diable,* donc, c'est que la paranoïa comme conséquence de la relation au faux (qu'il s'agisse du faussaire ou de l'enquêteur) est avant tout le symptôme d'un rapport plus ou moins conscient à une éthique du récit : à la façon dont on peut *se* raconter à soi[h], d'une part, et à la façon dont on se fait le protagoniste du récit par lequel

---

[a] *Ibid.*, p. 51.
[b] Voir *ibid*., p. 75.
[c] « Ainsi, parfois, elle ne sut plus très bien si elle était cette jeune fille qui le matin courrait après une vérité ou cette femme qui l'après-midi vendait des toiles. » *Ibid.*, p. 83-84.
[d] Toutes les caractéristiques psychologiques que son enquête permet d'attribuer à De Witte pourraient également être les siennes : son hybris, son génie, sa solitude et son asocialité (*Ibid*., p. 85-87.) ; son « esprit de contradiction systématique » qui lui fait peindre non « plus le reflet de [sa] vie mais de [ses] rêves », comme elle préfère le rêve de l'enquête au démenti du réel (p. 90) ; enfin, leur fin s'avèrera commune.
[e] *Ibid.*, p. 177. Il s'agit du « plaisir du diable » éponyme.
[f] Voir *Ibid.*, p. 121.
[g] Voir *Ibid.*, p. 114.
[h] « Sois fidèle à toi-même, dit-on ; eh bien, je me suis accordé ce luxe, rien qu'une fois, et voyez le résultat. Non, non, sans hésitation, donnez-moi le masque, je me contenterai de l'inauthenticité et de la mauvaise foi, ces choses qui ne corrodent que soi et laissent le monde dans son ensemble sain et sauf. » "*To thine own self be true, they tell*

on donne sens à son action dans le monde[a]. L'enquête repose sur le fonctionnement narratif du paradigme indiciaire : elle collecte des traces, des signes ou des indices pour les agencer dans un récit qui se veut heuristique et qui, s'il ne l'est pas, s'il s'admet délirant ou est représenté comme tel, témoigne de l'emprise de la séduction romanesque d'une reconfiguration consolatrice ou excitante du réel sur le personnage[b], auquel sa prétendue lucidité confère un sentiment de puissance et de supériorité[c]. Celui-ci incarne dès lors tous les traits du *mauvais lecteur*, qui prend prétexte du faux pour donner à son monde un sens narratif plus gratifiant, ou plus éclairant[d]. Les faussaires ou enquêteurs paranoïaques s'opposent ainsi aux narcissiques comme Braithwaite ou le Morrow d'*Athena* : la Sonia du *Plaisir du diable* et le Freddie de *Ghosts* n'ont pas (ou pas encore) atteint le stade d'une forme de maîtrise narrative qui leur permettrait d'échapper à la séduction d'un romanesque déréglé (le récit fantastique, le romanesque de l'enquête) pour prendre la plume et offrir une histoire pertinente, parce que maîtresse de ses lacunes et de ses faux-semblants. Mauvais lecteurs, ils ne sont pas encore capables de construire le pacte qui leur permettrait de se faire auteurs du récit épistémiquement efficace de leur expérience[e]. À nouveau, donc, les pathologies générées par le faux ne vont pas dans le sens de la peinture d'une civilisation postmoderne ou contemporaine du spectacle ou de la « post-vérité » si ravagée par le faux et les simulacres que tous ses personnages se voient condamnés à un rapport maladif au réel et délirant à la réalité ; s'ils entretiennent ce rapport, c'est soit de façon transitoire, comme étape vers une prise de conscience de soi et de son rapport au monde (qui en passe par le renoncement au faux ou, justement, par l'assomption consciente et maîtrisée de la falsification), soit, comme Sonia, d'une façon de plus en plus mortifère et qui débouche sur la disparition d'un personnage manifestement *inadapté* au réel et au monde, si *inadapté* qu'il ne peut pas continuer à y vivre (il s'isole, comme Freddie sur une île, si reculée qu'elle pourrait aussi bien, avec son Professeur et l'âme damnée de celui-ci, être celle de *The Tempest* ; ou il meurt). Entretemps, ce qui aura été exploré dans le récit, ce sont, d'une part, les

---

you; well, I allowed myself that luxury just once and look what happened. No, no, give me the mask any day, I'll settle for inauthenticity and bad faith, those things that only corrode the self and leave the world at large unmolested. " J. Banville, *Ghosts*, *op. cit.*, p. 198. La citation d'*Hamlet* renforce la portée critique et ironique du paradoxe.

[a] Ainsi Sonia commente-t-elle son rapport à l'art, enjeu fondamental de son enquête : « Mais parfois je me dis que les œuvres d'art sont de faux voyages. On s'emmène toujours avec soi. Sur le fond on n'y voit que ce qu'on a envie d'y voir. » J. Gélat, *Le Plaisir du diable*, *op. cit.*, p. 227.

[b] Voir *Ibid.*, p. 107.

[c] « Et en faisant sa première photo [pour authentifier la toile] Sonia eut l'impression d'assassiner déjà, là-bas, loin dans les siècles, un faussaire inconnu. » *Ibid.*, p. 197.

[d] « Une hallucination eût été préférable parce que compréhensible. » *Ibid.*, p. 320.

[e] « Ces gens avaient leur histoire et elle n'avait vu que la sienne, mal interprété leurs actes en ramenant tout au tableau. Et si maintenant elle ne le trouvait pas ? Si c'était encore autre chose ? Chaque histoire n'en cachait-elle pas une autre ? » *Ibid.*, p. 324.

règles de construction de la vérité et de son investigation (qu'est-ce qui fait une bonne enquête ? une bonne mise en récit de l'expérience ?) et, d'autre part, les implicites des pactes et les exigences nécessaires pour que les acteurs de ces pactes s'y engagent efficacement et heuristiquement. Sonia meurt parce que c'est une mauvaise interprète, Marana perd parce qu'il ne joue pas le jeu du contrat narratif : ce que condamnent les romans du faux, ce sont, *in fine*, les lecteurs qui se défaussent.

c. De l'enquête au complot

Mais la paranoïa d'individus singuliers n'est pas le seul moyen d'interroger les conditions éthiques et épistémiques de structuration, de lisibilité et d'acceptabilité du récit fondé sur l'enquête. Elle peut être aussi prendre la forme collective du complot, où le récit de l'enquête, partagée, s'écrit et se lit à plusieurs, dans un système d'échange non pas fiduciaire mais autoritaire, en tant que le complot établit un système de partition entre les initiés et les dupes. Les récits de faux qui mettent en scène des complots interrogent alors les modalités de constitution et de diffusion de ces nouveaux grands récits : qu'est-ce qui distingue l'écriture du complot comme écriture pernicieuse, et sa lecture comme interprétation dangereuse ?

- *Écrire le complot*

Si le lien entre paranoïa et complot est fondamental, c'est que la théorisation de la paranoïa s'est faite, en fonction des domaines épistémiques qui s'en emparent, selon un basculement du psychologique au social, de l'individuel au collectif, et de la maladie de l'enquête à la théorie du complot[17]. Or ce basculement nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où, si l'enquête est déjà bien une mise en forme narrative du réel, le complot et sa théorie s'élaborent en fonction d'une *forme* spécifique, et spécifiquement narrative, qui, comme l'enquête, mobilise le récit comme outil de représentation et de reconfiguration épistémique du réel[18], mais qui, de plus, tend à se standardiser, si bien qu'elle est reproductible et plagiable à l'infini : « La forme complot est nécessairement à double face. Le complot est un objet qui ne contient pas en lui-même son intelligibilité. Il ne se distingue des relations ordinaires que par l'opération de dévoilement qui fait se côtoyer dans un même plan la réalité apparente mais fictive et la réalité cachée mais réelle. C'est la raison pour laquelle le moment où le complot se

trouve démasqué a les propriétés d'un coup de théâtre[a]. » C'est bien cette *forme complot*, et même « la forme universelle du complot », que Simonini se vante d'avoir découvert dans *Il cimitero di Praga*, et qui justifie qu'il puisse se revendiquer *auteur* d'un texte qu'il a en fait, à de multiples reprises, plagié. Et c'est bien la mise en récit de l'invention de cette forme complot qui permet le mieux de la désamorcer, en la donnant à voir se déployer à l'intérieur du feuilleton séduisant de la fiction[19]. C'est la métatextualité même du récit d'Eco qui devient heuristique et critique. Tout l'intérêt du *Cimitero* consiste ainsi dans son refus d'adopter une position d'énonciation scientifique surplombante, inefficace pour lutter contre le faux parce que toujours susceptible d'être taxée d'illégitimité, mais au contraire, par le jeu de l'*immersion* fictionnelle et de la feintise ludique *partagée*[20], de donner au lecteur l'occasion de faire lui-même l'expérience des modalités selon lesquelles il s'engage dans la lecture d'un récit. Boltanski rappelle la modalité de construction la plus contemporaine du complot, celle qui nous intéresse :

> [Elle] vise à dégager la *forme-complot* dans ce qu'elle a de plus général, de façon à l'appréhender en quelque sorte pour elle-même — si l'on veut, *en soi* —, en tant que forme constitutive, non seulement de la politique, mais de la réalité tout entière, dans un cosmos arraisonné par la technique, mise au service, alternativement ou simultanément, de la toute-puissance étatique ou de l'*ubris* capitaliste. C'est-à-dire un cosmos sans échappatoire, dans lequel la possibilité de se soustraire à l'empire du complot et, même, de prendre à son égard une distance suffisante pour l'objectiver et pour en discerner les contours est proprement exclue[b].

Tout l'intérêt du livre d'Eco est de reprendre à son compte l'idée de la forme-complot sans perspective surplombante et normative, en l'arrimant à un contexte fictionnel, et en rétablissant de ce fait une échappatoire : les limites de la fiction et de l'interprétation, qui maintiennent un *dehors* du complot, et donc la possibilité d'un point de vue critique sur lui, sans que ce point de vue ne nécessité l'assomption d'une position d'autorité.

Boltanski souligne en effet, d'une part, le dérèglement de « la relation entre la réalité et sa représentation » à la suite des « nombreuses analyses d'inspiration constructionniste et/ou déconstructionniste » qui mettent « l'accent sur le *peu de réalité de la réalité* » : la perception du caractère construit de cette réalité, à partir de « "l'ère du soupçon", c'est-à-dire dans un temps où les valeurs de la science et celles de la démocratie d'opinion deviennent dominantes », « dissout la réalité dans les opérations multiples qui concourent à la construire et, du même coup, ne permet plus de la distinguer de sa représentation, et de la représentation de sa représentation, entraînant un processus de mise en abyme qui détruit l'assise métaphysique sur laquelle repose la compréhension de l'histoire (et par là, également, du social en général) et

[a] L. Boltanski, *Énigmes et complots*, *op. cit.*, p. 31.
[b] *Ibid.*, p. 270.

aussi, par voie de conséquence, l'auto-interprétation de l'expérience personnelle, c'est-à-dire la *causalité* », qui repose sur un mécanisme attributif par quoi les événements et les acteurs sont mis en relation entre eux. Pour Boltanski, si la littérature postmoderne et contemporaine se saisit du complot, qui a justement pour objet la construction de la réalité, c'est « à la fois pour le dénoncer, et pour susciter chez le lecteur un *vertige*, associant peur et jouissance, mais sur un mode ludique qui, d'un même geste, l'excite et le désamorce[a]. » Sans doute, mais il nous semble que l'intérêt de la fiction du complot tient encore, plus précisément que dans le simple jeu d'un vertige ludique (et donc rassurant), à la modélisation des règles de construction de la réalité, en tant qu'il s'agit, *in fine*, de règles de construction du récit. C'est ce que fait Eco, et c'est également ce à quoi se livre Bello dans sa trilogie sur les *Falsificateurs*. Or, tout l'intérêt de la comparaison entre les deux tient justement aux positionnements éthiques à partir desquels ils mettent en scène pour les interroger ces règles de construction de la réalité. On pourrait lire les romans de Bello comme une illustration des théories de la puissance du *storytelling* comme outil de pouvoir à l'ère de la post-vérité, telles qu'elles ont été développées notamment par Salmon ou Citton, et telles que les incarne le personnage de Vargas, ou l'instance même du CFR, le Comité de Falsification du Réel dont le protagoniste découvre, au terme d'une longue enquête, qu'il est dépourvu de toute finalité intrinsèque. Cette agence de fabrication de complots mondiaux ne construit pas la réalité selon une idéologie assumée ou une ligne de force dominante : c'est au contraire de la convergence des opinions dissidentes de l'ensemble de ses membres, recrutés selon un idéal de diversité maximale, que doit naître une voie médiane, celle de la concorde, qu'incarnera le faux le plus ambitieux de la carrière de Sliv et de Lena, la fabrication de la civilisation Chupac. Le relativisme moral et épistémique de Sliv et de ses collègues n'est donc ni un cynisme, ni un nihilisme : c'est, au contraire, une éthique de la négociation qui suppose une capacité universelle et égale de tous les acteurs humains à discuter et négocier entre eux pour faire avancer le droit, la paix et l'harmonie (sur le modèle, avoué par Bello, de l'encyclopédie Wikipédia).

Ce modèle libéral de consensus est cependant partiellement remis en question dans le roman, lorsque le narrateur s'aperçoit que les manipulations narratives du CFR (car un bon complot, comme ne cesse de le rappeler le narrateur, c'est avant tout un bon « scénario ») ont des conséquences parfois terrifiantes. Cédant aux sirènes de la théorie huntingtonienne du choc des civilisations, le CFR a entendu enrayer ce qu'il percevait comme un conflit essentiel et vital, non en dénonçant le caractère problématique de cette théorie, mais en l'exacerbant et en

[a] *Ibid.*, p. 283-286., pour toutes les citations de ce paragraphe.

la concrétisant dans le réel, pour forcer à une désescalade anticipée entre les prétendues forces antagonistes. Ils ont donc créé un organisme susceptible de défier l'Occident, censé prendre conscience de la menace et se réconcilier avec son « Orient compliqué », qui leur a complètement échappé : Al-Qaida. La crise du CFR liée, dans le roman, au 11 septembre 2001, n'aboutit pas, cependant, à une remise en question de son *modus operandi*. On aurait pu s'attendre à ce que sa conception de la réalité comme terrain d'affrontement de théories et de récits globalisés soit remise en cause comme fondamentalement néfaste, mais ce n'est pas le cas ; Sliv continue de croire au bien-fondé de scénarios internationaux, séduisants et falsificateurs, capables de modeler les comportements et les politiques : c'est tout le sens du projet Chupac. En revanche, c'est le relativisme absolu du CFR qui se voit remis en question : Sliv, plutôt que de continuer à falsifier gratuitement le réel, en espérant que la somme des falsifications aboutisse d'elle-même, sur le modèle de la main invisible, à un équilibre consensuel bénéfique pour tous, décide de mettre les falsifications du CFR au service de la promotion de la vérité. Voilà ce que, s'apprêtant à participer à une manifestation contre la guerre en Irak, il déclare : « Nous allons porter la réalité, affirmai-je avec force. À ma grande surprise, ces mots qu'encore un mois plus tôt je n'aurais pu prononcer sans rougir ne me semblaient plus aussi ridicules. […] Pour la première fois de mon existence, j'avais la certitude absolue d'être dans la vérité. Je marchais dans la lumière et je n'étais pas seul[a]. » Cette déclaration grandiloquente est une véritable remise en cause du principe même du fonctionnement du CFR, qui témoigne des tensions éthiques et philosophiques à l'œuvre dans la trilogie : le complot et la falsification du réel qu'il opère peut-il être mise au service d'un idéal régulateur surplombant, et si oui à quelles conditions ? Le fait que, *in fine*, ce soit, dans *Les Producteurs*, l'idéal de concorde qui supplante celui de vérité montre l'importance et la valeur pour Bello de son relativisme.

Ce qui nous intéresse, quant à nous, c'est que, derrière le vertige ludique et le plaisir de la découverte de scénarios séduisants qui réécrivent l'histoire récente selon des causalités lisibles, divertissantes et alternatives, la trilogie propose deux lignes de questionnements qui tiennent justement à la manière dont on peut s'accorder politiquement et socialement sur la question de la construction de la réalité. D'une part, l'opposition de deux modèles de scénarisation, celui de Vargas et celui de Sliv, montre qu'il y a bien un partage moral et philosophique entre des systèmes narratifs de construction de la réalité opposés : là où Vargas est présenté comme un mercenaire déséquilibrant les rapports de force en vendant son génie

[a] Antoine Bello, *Les Éclaireurs*, *op. cit.*, p. 488.

narratif au plus offrant, Sliv maintien envers et contre tout l'idéal d'une égalité des chances scénaristiques où le récit le plus convaincant l'emporte, parce qu'il est à la fois le plus efficace narrativement, et le plus consensuel. La construction de la réalité doit se faire, donc, par le partage de récits *communs*, qui, à l'échelle globale, permettent de s'accorder (et on voit tout ce que cette option a de radicalement contraire à ce qu'offre Fanny Taillandier dans *Par les écrans du monde*, lorsqu'elle propose la construction de contre-récits communs pour lutter contre des structures de pouvoir mondialisées, coloniales ou néo-coloniales). D'autre part, les discussions récurrentes, dans les trois tomes, sur ce qui constitue un *bon* scénario, permettent également d'interroger en les mettant en scène les *topoi*, les structures rhétoriques et poétiques par quoi nous constituons quotidiennement la réalité en récit lisible. Ce que propose Bello, à travers ses jeux scénaristes, c'est aussi, en creux, une poétique des représentations, individuelles et sociales, de la réalité.

Ces deux lignes de réflexion, l'éthique des modalités de scénarisation de la réalité, et la poétique des mises en intrigue de celle-ci, se retrouvent bien sûr dans *Il cimitero di Praga*, où elles prennent toutefois un sens complètement différent. Le roman d'Eco s'appuie sur les *Protocoles des Sages de Sion* pour réfuter justement tout relativisme éthique ou épistémique : s'il est urgent d'accorder une valeur éthique ou épistémique à la fiction, c'est en raison de son efficacité contre des discours d'autorité, politiques ou scientifiques, qui ont démontré leur peu d'efficacité. Prôner un relativisme de la fiction ruinerait l'entièreté du projet littéraire et philosophique du roman : il s'agit au contraire, en creux, de montrer que *toute* mise en intrigue est une prise de position éthique et politique que le lecteur doit analyser comme telle, et par rapport à laquelle il est herméneutiquement et moralement obligé de se positionner. Il n'y a pas de sommes consensuelles de récits concurrents qui permettrait de construire collectivement une réalité acceptable : il y a de bonnes mises en intrigue et de mauvaises mises en intrigue, des règles de constitution et de partage des unes et des autres, que le roman décrit et critique de manière claire (on l'a vu, notamment, à travers l'usage de la métalepse, du cliché ou de la citation et, évidemment, toute la réflexion sur la *forme universelle du complot*, qui permet de démonter les mécanismes narratifs sur lesquels reposent les théories du complot). Poétique et éthique sont indissociablement liées, chez Eco, d'où la postface finale et sa réflexion ironique sur la différence entre *story* et *plot* (et l'usage du terme anglais polysémique *plot*, à la fois *complot* et *intrigue*, n'est évidemment pas fortuit). Les fictions du complot n'ont donc pas pour seul but de provoquer le plaisir et le frisson du vertige ontologique lié au déconstructivisme poussé jusqu'au simulacre : elles sont surtout le lieu d'une réflexion sur une poétique de

l'intrigue qui est une éthique de la fiction, et qui se développe métatextuellement dans le roman, par le biais de la mise en abyme[21].

- *Lire le complot*

Si Sliv n'apparaît pas comme particulièrement paranoïaque, c'est en tant qu'il maintient une approche ludique des complots qu'il met en œuvre, qu'il se représente en partie comme des défis à relever. Simonini, en revanche, est un acteur complètement paranoïaque, obsédé par la longue liste des ennemis (interchangeables) contre lesquels il lutte en fonction du climat politique le plus favorable (on retrouve la dénonciation de l'usage mercenaire de la fiction). Mais le plus susceptible d'être en butte à des accusations de paranoïa n'est pas le fomenteur de complot ou de théorie du complot, mais bien son adepte, celui qui y adhère en se comportant en mauvais lecteur (comme Simonini, Vargas ou encore Marana, avec son complot des apocryphes, sont de mauvais auteurs). Comme le rappelle Boltanski, « le terme de théorie du complot ne désigne pas une théorie parmi d'autres, mais enferme toujours une accusation. Une théorie du complot est une théorie non seulement fausse mais dangereuse. Une théorie paranoïaque[a]. » Celui qui l'utilise est donc toujours suspect non seulement de se fourvoyer épistémiquement, mais encore éthiquement. Pour tenter de faire la différence entre complots réels et théories du complot imaginaires, Boltanski rappelle en effet la théorie de Brian Keeley[b] sur les *unwarranted conspiracy theories* (UCTs), soit des théories du complot inacceptables, qui posent le problème non seulement d'être infalsifiables, mais surtout de miner la confiance dans les institutions de production du savoir (médias, autorités savantes ou politiques, etc[c].). Elles provoquent une crise de la confiance et du crédit, fondements du fonctionnement des démocraties libérales, qui fait tendre non plus seulement au relativisme, mais même au nihilisme. Tout l'enjeu est donc d'arriver à faire le partage entre ce qui relève d'un scepticisme légitime (les institutions de savoir peuvent mentir ou se tromper) et d'un nihilisme éthiquement et épistémiquement dangereux. D'où la nécessité de « savoir jusqu'où il convient de prolonger l'enquête et, en insistant sur l'opposition entre les autorités officielles et les individus démunis de mandat, de se demander qui doit le faire. Le fait de poursuivre l'enquête au-delà des limites jugées par d'autres raisonnables est un des traits les plus souvent associés aux qualifications de

[a] L. Boltanski, *Énigmes et complots*, *op. cit.*, p. 335.
[b] Il songe à Brian L. Keeley, « Of Conspiracy Theory », *The Journal of Philosophy*, vol. 96, no 3, mars 1999, p. 109-126.
[c] L. Boltanski, *Énigmes et complots*, *op. cit.*, p. 356-359., pour l'ensemble de la réflexion sur les UCTs.

paranoïaque ou de paranoïde […] et cela, particulièrement, quand de telles enquêtes ou une telle suspicion ont des prolongements critiques[a]. » Il nous semble que c'est, là encore, l'un des points où se joue l'intérêt d'une représentation fictionnelle des théories du complot : dans la question, intrinsèque au texte fictionnel, des limites de l'interprétation[b] (quelle que soit la position qu'on puisse adopter dans ce débat, ou dans celui de l'utilisation par opposition à l'interprétation des textes). C'est en effet tout l'intérêt éthique et épistémique de la fiction, qui propose une modélisation des conditions dans lesquelles un récit peut devenir acceptable ou accepté, tout en faisant éprouver au lecteur l'efficacité même de ces modélisations, puisque le récit, métatextuel, reproduit ce qu'il théorise – c'est le sens du projet d'Eco.

C'est la question qui se pose dans *« 53 jours »* de Perec, où le complot qui menace le lecteur s'actualise en raison de sa mauvaise interprétation même des indices qui sont laissés à l'intention de son enquête[c] : c'est parce qu'il choisir de les lire comme les traces d'un complot à démasquer que le narrateur de la première partie du roman se met dans la position d'être compromis[d]. C'est parce que son interprétation se fait délirante, qu'elle ne connaît plus ses propres limites, qu'il tombe dans le piège qui lui est soigneusement tendu. Le roman est fascinant en ce qu'il permet de dégager une sorte de méthodologie négative de la lecture paranoïaque. Celle-ci, en premier lieu, se fonde sur des *topoi* génériques qui tendent à projeter systématiquement une méthode de lecture donnée sur l'ensemble des situations exigeant une action herméneutique, au lieu que le lecteur s'adapte au texte ou aux indices qu'il doit réinsérer dans un récit. Ainsi, dès les premières pages, les lectures habituelles du narrateur nous sont-elles signalées : « un truc de Rosenstiehl sur les labyrinthes, quelque romans policiers, et un recueil de mots croisés[e] ». C'est parce qu'il fonde son interprétation sur un traitement indiciaire des signes qu'il croit percevoir dans le réel, parce que ces indices sont virtuellement infinis et

---

[a] *Ibid.*, p. 359.

[b] C'est pourquoi ne nous sommes pas certaine que l'« interruption de l'enquête […] nécessaire aux exigences de la vie concrète et au cours ordinaire des actions [soit] une nécessité de la *praxis*, plus qu'une réussite ou un accomplissement du geste herméneutique. » Laurent Demanze, « Petit éloge de la paranoïa. Usages déréglés de la contre-enquête », *Temps zéro*, consulté le 26 octobre 2020, https://tempszero.contemporain.info/document1532, 31 mars 2017, « Incursion ». (L. Demanze reprend ici les travaux de Boltanski) Il nous semble, au contraire, que, dans le cadre du moins de la *fiction* de complot, la possibilité d'interrompre l'enquête et de poser des limites de l'interprétation soit proprement « un accomplissement du geste herméneutique » et même une condition de la lisibilité du texte.

[c] « [J]e ne vois pas – à moins évidemment d'avoir *mal lu*, de m'être trompé du tout au tout – quelle "vérité" il aurait pu dissimuler à ce sujet dans le manuscrit. » Georges Perec, *« 53 jours »*, *op. cit*., p. 101.

[d] « [E]t puis, surtout, cette manière de tordre dans tous les sens une de ces informations apparemment banales pour tenter d'en extraire un sens caché, cette 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… » *Ibid.*, p. 158.

[e] *Ibid.*, p. 15. Les trois sont évidemment liés et font évidemment l'objet de manipulations similaires : « la 1ère qualité d'un indice / c'est sa présence / la seconde est son absence / l'indice encore une fois fonctionne comme une déf[inition] de m[o]ts c[roisés] / obscur t[an]t qu'il n'a pas révélé sa nature d'indice / limpide q[uan]d il tr[ou]ve enfin sa place d[an]s le raisonnement à rebours de l'auteur de R[oman] P[olicier] » (p. 200).

s'enchevêtrent, et parce que leurs signifiants et leurs signifiés sont permutables et se présentent comme des devinettes linguistiques, que le narrateur s'enferme dans des jeux sémantiques sans fin et envisage une série de solutions plus ou moins délirantes, jusqu'à la responsabilité de la terrible Main Noire[a]. L'amateur de roman policier a projeté les codes propres à ce genre, et son obsession pour les jeux linguistiques, dans une réalité perçue comme labyrinthique[22] : tel le Quichotte, son inadaptation à la réalité est avant tout une question d'inadéquation entre le champ d'investigation (le réel à constituer en réalité) et les outils génériques mobilisés pour le faire signifier.

Deuxième faute méthodologique : l'obsession de « lire entre les lignes[b] », réitérée à de nombreuses reprises. Ce n'est pas qu'il ne faille jamais lire contre le texte[c], ou contre l'auteur[d] ; mais de telles lectures sont, le plus souvent, censées être émancipatrices, subversives, innovantes. Ici, l'injonction à lire « entre les lignes », qui se transformera même en décision de lire « entre les livres[e] », revient d'abord à s'affranchir de tout principe de cohérence dans l'interprétation : les contraintes intra-textuelles ne sont plus prises en compte, le narrateur fait *usage* du livre plutôt qu'il ne l'interprète, pour le faire correspondre systématiquement à la version de la réalité qui lui convient le mieux. Ce faisant, son engagement dans le pacte interprétatif ressortit au coup de force, ce qui explique son échec final. Mais, surtout, cela revient *in fine* à supprimer le hors-texte, ou du moins à rendre indistincts le texte et le hors-texte, et donc à se priver de l'*échappatoire* sémantique par laquelle la différence entre le complot et la réalité est maintenue (la réalité tout entière ne se réduit pas à un vaste complot). Cette deuxième faute se décline selon une deuxième modalité possible, le détournement des propriétés métatextuelles heuristiques de la mise en abyme : « C'est alors que curieusement (en fait, pas curieusement du tout) intervient un livre qui va permettre à Serval de résoudre son énigme[f]. » Le montage des récits enchâssés, chaque enquête devenant la clé de lecture possible du récit-cadre où elle est rapportée, tandis que ce récit-cadre lui-même s'avère n'être, *in fine*, qu'une nouvelle enquête enchâssée, engage un brouillage des frontières entre fiction et réalité qui n'est pas de l'ordre du simulacre ou du vertige ontologique, comme semblent le croire les

[a] Voir *Ibid.*, p. 95.
[b] *Ibid.*
[c] Voir Sophie Rabau, « Comment saboter un texte ? », *Fabula / Les colloques*, consulté le 4 septembre 2020, https://www.fabula.org:443/colloques/document5779.php, 15 octobre 2018, « Le coup de la panne ». Ratés et dysfonctionnements textuels.
[d] Voir Sophie Rabau, « Lire contre l'auteur (le lecteur) » dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 117-132.
[e] G. Perec, *« 53 jours »*, *op. cit.*, p. 93. Voir aussi p. 101.
[f] *Ibid.*, p. 53.

mauvais lecteurs (Serval, le narrateur, Salini[a] – encore ce que dernier finisse par comprendre le piège) du roman, mais de la manipulation textuelle. Il y a bien une frontière entre le texte et son dehors, et si la fiction paraît refléter la réalité ou anticiper sur elle, c'est en vertu des effets de lecture d'un narrateur décidé à lire « entre les lignes », c'est à dire à faire du roman un modèle non seulement de déchiffrement, mais de constitution de la réalité. Malgré les effets d'homonymie et d'échos entre les intrigues, la distinction entre la fiction enchâssée et la réalité diégétique est parfaitement claire dans le roman : seule l'interprétation délirante du narrateur ou du lecteur tend à les brouiller. Le lecteur confond *mimesis* et modélisation : il voit dans les intrigues qu'il lit des représentations cryptées et appelées, après décodage, à être révélatrices de la réalité, au lieu d'y voir des machineries littéraires à la fois obéissant à des codes précis (notamment génériques) et programmant des effets de lecture spécifiques (pour engendrer un type paranoïaque d'interprétation). Ce qui est *encrypté* dans *La Crypte* et autres textes, comme toujours chez Perec, ce n'est pas une vérité objective et externe au texte, mais les ressorts poétiques et rhétoriques de son fonctionnement[b] ; la mise en abyme fonctionne comme miroir des principes de constitution et de lecture du texte, et non du réel. S'il faut lire « entre les livres », c'est dans le cadre de l'échange intra et intertextuel, et non selon le modèle naïvement réaliste du « R qui est un M qui se P le L de la R » (citation lacunaire et déformée qui est prétexte, dans le roman, à des permutations purement linguistiques, et certainement pas à des descriptions à prétention véridictives du réel).

Troisième faute : l'absence d'hypothèse synthétique falsifiable. Comme le résume le narrateur au sujet de Serval, son double enquêteur : « Il fouille partout. […] Il ne sait pas ce qu'il cherche[c]. » Or c'est bien parce que le cadre de l'enquête n'a pas été délimité en amont, qu'une direction de recherche n'a pas été fixée, que l'enquête est indéfinie et infinie. Surtout, dès lors que la mise en récit des indices n'est pas guidée par une théorie provisoire *a priori*, elle devient infalsifiable. Dans le roman policier traditionnel, le détective élabore une première théorie, la confronte à la résistance du réel sous la forme d'indices contradictoires, et la modifie et l'ajuste en fonction de ces résistances[d]. Dès lors que le narrateur ne sait pas ce qu'il cherche,

[a] Voir *Ibid.*, p. 157-158.
[b] « En quoi ces choses infiniment malléables que sont les mots ont-elles jamais démontré autre chose que l'inutile subtilité de leur rhétorique ? » *Ibid.*, p. 139.
[c] *Ibid.*, p. 52.
[d] Si ce travail d'ajustement et de falsification de l'hypothèse de départ n'est pas fait, c'est le piège inverse qui se referme, sur le principe du biais de confirmation ; piège qui est tendu, cette fois, à Salini : « Quelle est la fonction de 53 J[ours] ? / Fournir une explication acceptable / vraisemblable / de la disparition de Serval / et donner des indices suffisamment / opaques et luminuex à la fois / pour permettre de retrouver le corps […] / Il faut que "l'explication" soit donnée par des indices du livre 53 J[ours] avant la découverte du corps (qui ne fera que confirmer ce que l'enquête "linguistique" aura hypothétisé ». *Ibid.*, p. 302.

cependant, il ne peut pas mettre en œuvre d'épreuve de falsification de sa théorie : chaque indice prend sa signification en fonction du point de développement auquel l'enquête est parvenue. La configuration des traces et des faits selon une intrigue n'obéit donc pas à des cadres épistémiques clairs et contestables, mais se fait construction souple, infiniment adaptable, et donc à la merci d'une altération par le moindre détail supplémentaire ou en moins. Il n'y a plus de limites de l'intrigue, donc plus de limites de l'interprétation. Inversement, l'erreur symétrique consiste à considérer comme fermé un texte ouvert : « une fois la solution trouvée, une autre, absolument différente, est donnée en quelques lignes ; c'est le fin mot de l'affaire, le rebondissement final, son reversement 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[a]. » L'*UCT* est critiquable parce qu'elle est infalsifiable : non seulement elle refuse de se soumettre à des critères d'acceptabilité ou d'inacceptabilité, mais encore elle considère toutes les théories contradictoires comme irrecevables, et tous les éléments incohérents avec elle impertinents[b]. Au lieu de se plier au contrat textuel (s'il y a deux solutions également crédibles et satisfaisantes, c'est, par définition, qu'il n'y a pas de clé univoque de lecture du texte), le narrateur opère comme si le roman de Serval qu'il lit était tout entier tourné vers une solution unique[c] : non pas celle de l'intrigue apparente du texte, mais celle de la disparation de son auteur[d]. Ce faisant, il force la clôture d'un texte qui se refusait à conclure.

Quatrième faute : se laisser hanter par le texte. À nouveau, c'est Serval qui sert de (contre) modèle au narrateur : « Et ce sont sans doute les meilleures pages du livre que celles où, se demandant comment il aurait fait à la place de l'attaché naval, il se coule peu à peu dans la peau fantomatique de cet assassin de soi-même[e]. » Une faute qui, du reste, va avec la fascination morbide pour le cadavre comme trace, puisque c'est à la suite de la découverte du caractère frauduleux des fragments de la dépouille de la victime présumée que l'enquêteur se laisse aller à cette hantise. On retrouve ici un reproche classique, celui des dangers d'une lecture immersive incontrôlée, fondée sur un principe d'identification sans recul avec le protagoniste. Là encore, le problème n'est pas tant le choix de l'immersion et de l'identification comme clés

[a] *Ibid.*, p. 62-63.
[b] « Est-ce vraiment important, cette page (ou ces pages) qui manquent ? » *Ibid.*, p. 70.
[c] « La vérité est dans ces pages. Elle *doit* y être. » *Ibid.*, p. 69. C'est exactement l'inverse qui se produit pour *53 jours* : le récit enchâssé est sciemment programmé pour une lecture fermée qui doit, de ce fait même, égarer Salini, en tant que ce qui est explicite, justement, se suscite pas le désir d'interprétation : « La vérité […] est explicitement racontée dans ce mystérieux manuscrit […]. Mais cette vérité n'est affichée que pour qu'on ne la remarque pas. Son évidence ridicule est mangée par la fiction qui l'enrobe. » (p. 164).
[d] *Ibid.*, p. 64-65.
[e] *Ibid.*, p. 57.

herméneutiques (au demeurant tout à fait respectables), mais celui d'une identification et d'une immersion qui débordent les clauses du pacte fictionnel : non seulement, intra-diégétiquement, l'enquêteur rêve de se confondre avec la victime qui serait aussi le coupable (selon, somme toute, un système de permutation des rôles entre enquêteur, criminel et victime, classique dans le roman à énigme, comme on l'a vu) mais, surtout, le narrateur de « 53 jours » rêve de reproduire ce geste extra-diégétiquement[a], et se laisse hanter de fait par Serval, au point de ne comprendre que trop tard qu'il est la marionnette manipulée qui finira victime d'une autre permutation, celle-ci non prévue par le récit policier classique : l'enquêteur devient la victime, le roman à énigme bascule du côté du noir. Le lecteur confond les genres, confond le texte et le hors-texte, et en paie le prix.

Au demeurant, on s'aperçoit clairement qu'aucune de ces fautes ne sont des erreurs *en soi* : ne pas tenir compte des contraintes génériques propres à un récit donné, lire entre les lignes ou entre les livres, confondre *mimesis* et modélisation, changer d'hypothèse de lecture en cours de route, considérer un texte comme ouvert ou fermé en dépit de sa (non) clôture, se laisser hanter par un personnage et pratiquer une lecture immersive décomplexée : chacune de ces pratiques peut s'avérer extrêmement heuristique, comme l'a démontré M. Decout dans son *Éloge*, pourvu qu'elle soit mobilisée en connaissance de cause, c'est-à-dire que le lecteur ait conscience de faire *usage* du texte, et du cadre et des contraintes de cet usage, et non qu'il pense *interpréter* le texte en en respectant les contraintes intra-textuelles et le pacte de lecture qu'elles semblent dessiner. Lire contre le texte ou contre l'auteur est un geste fructueux quand il est dessiné en connaissance de cause ; mais, ici, le narrateur lit – veut lire – *avec* l'auteur et *avec* le texte, et finit par *être écrit* par l'auteur comme personnage d'un récit indiciaire qui, à terme, le condamne.

L. Demanze conclut son « Petit éloge de la paranoïa » sur l'idée que l'aporie de l'enquête, et non la capacité du récit auquel elle aboutit à satisfaire parfaitement les critères de cohérence et de vraisemblance susceptibles de la rendre crédible, est ce qui garantit *in fine* que l'enquêteur n'a pas perdu tout lien avec le monde, n'a pas substitué le délire paranoïaque à la volonté sincère de mener une investigation en prise avec le réel, et qui tienne compte de ses résistances : l'« une des valeurs épistémologiques de la paranoïa » serait ainsi de « mettre à l'épreuve les conditions de réussite d'une enquête, inquiéter les frontières entre savoir stabilisé et délire, et permettre de ne pas confondre enquête et exposition d'un savoir, en faisant de la

[a] « De toute façon, mon travail n'est pas de faire un rapport de lecture sur *La Crypte*, mais d'y rechercher des éléments susceptibles de nous fournir des indications sur la disparition, celle-ci apparemment réelle, de Robert Serval […]. » *Ibid.*, p. 63.

contradiction, de la conflictualité et de l'invraisemblance une condition paradoxale de la *justesse* de l'enquête[a]. » L'aporie de l'enquête serait ainsi un moyen de maintenir le *crédit* de l'enquêteur contre la position d'*autorité* du discours scientifique, de la même manière qu'elle est ce qui garantit la *confiance* que le lecteur peut investir en elle : en exhibant non seulement ses lacunes et ses manques, mais aussi ses principes de construction, le récit peut ainsi s'offrir à une lecture critique, efficace parce explicitement bornée par la méthodologie adoptée et montrée d'une part, et les lacunes révélées de l'autre. Ce souci de la *justesse* de l'enquête s'opposerait ainsi à la prétention de la théorie du complot à faire *justice* à des faits ou des récits minorés, ignorés ou contestataires. De la même manière, on pourrait opposer un souci de *justesse* de la lecture, par quoi le lecteur soumet son interprétation à la résistance des contraintes textuelles qui forment les conditions *a priori* du contrat qui lui est proposé, et le souci de *justice* de celui qui prétend déchiffrer et détenir *la* vérité du texte, parachever le texte en accomplissant dans le réel le programme qu'il y projette ou qu'il y détecte, fût-ce au prix d'un coup de force par lequel le pacte fictionnel se voit requalifié *a posteriori* en pacte référentiel.

Ce modèle paranoïaque, pathologique, d'écriture et de lecture, trouve sa formulation la plus paradigmatique dans les récits de complot, mais ressortit plus largement à un état mélancolique dans lequel la perte (de l'auteur comme garant du sens du texte et de son rapport au réel, de l'œuvre authentique comme garante de l'efficace et de la pertinence des valeurs d'originalité, d'unicité et d'auctorialité, du modèle ontologique comme garant d'un rapport stabilisé à la réalité comme système de représentation commun et transparent du réel) est soit niée par le remplacement de l'original perdu par une copie ou un simulacre (corps de l'auteur sacralisé dans ses reliques, même fausses, œuvre sanctifiée par l'*épreuve* organique de la main et de l'œil, jusque dans ses copies frauduleuses, méthode herméneutique close de reconstitution d'une lecture cohérente, vraisemblable et normée des faits, des objets, des lacunes ou des textes, y compris par escamotage des résistances factuelles ou textuelles), soit érigée en fait obsédant et dévorant. On peut en tirer une série de conclusions. L'apparent relativisme épistémique de l'enquête aporétique, dans les récits postmodernes et épimodernes, correspond en fait à un double souci, cognitif et éthique. Il s'agit, d'une part, de rendre *acceptable* et *crédible* l'enquête pour un lecteur face auquel on ne se construit pas une position d'autorité (croyez-moi, puisque je vous le dis). D'autre part, cette *crédibilité* de l'enquête dépend de la *confiance* que le destinataire est prêt à accorder au texte, d'une part ; et de sa bonne volonté à lire le texte, soit en respectant les règles contractuelles qu'il élabore ou co-élabore avec son destinataire, soit en

[a] L. Demanze, « Petit éloge de la paranoïa », art. cit.

acceptant de tirer les conséquences herméneutiques de son non-respect délibéré des règles du contrat. Ainsi, il est entièrement possible de lire comme référentiel un texte fictionnel ; mais il faut alors accepter qu'on fait usage de ce texte comme un modèle possible de déchiffrement et de constitution de la réalité (comme une carte qui ne se confond pas avec son territoire, sur un modèle métaleptique), et non comme le reflet mimétique d'une réalité que le texte est programmé à dévoiler athlétiquement (sur le modèle sylleptique de la confusion du signe et de son référent, et de la réification de cette relation de référence déterminée *a posteriori*). La lecture postmoderne ou épimoderne, si ludique ou ambiguë qu'elle soit, demande dont un *engagement moral* de la part des acteurs de la communication littéraire[a] à se montrer rigoureux dans la pratique de leur lecture, fût-elle subversive ou agonistique, comme les faussaires se montrent rigoureux dans la pratique de leur imposture. Cet engagement se traduit, concrètement, comme on le verra dans la partie suivante, par le replacement du paradigme indiciaire, aléthique et univoque, par un paradigme fiduciaire, contractuel et plurivoque. Le faux et ses pathologies (dont, ici, la mélancolie et son corollaire, la paranoïa) n'ont donc, à nouveau, pour but ni de provoquer un vertige ontologique (est maintenu le constat d'une utilité pratique d'un consensus sur la réalité de la réalité, hors cas d'énigmes ; sont maintenues les différences entre pacte fictionnel et pacte référentiel), ni de provoquer un vertige herméneutique (il faut des limites de l'interprétation, et l'ouverture du texte, son ambiguïté et sa programmation d'enquêtes aporétiques ne signifient pas l'absence de tout contrat hors duquel on admet qu'on fait usage du texte plutôt qu'on ne l'interprète). En revanche, il fonctionne, à nouveau, comme la pierre de touche, la résistance, par laquelle les modèles épistémiques et herméneutiques les plus courants retrouvent une forme d'urgence cognitive et éthique à réaffirmer ou *éprouver* et *faire éprouver* leur efficacité heuristique et pragmatique. Jouer avec le lecteur comme avec une dupe, c'est donc lui redonner une agentivité, non pas en lui donnant l'illusion qu'à lui seul appartient la clé, et donc la vérité du texte, et mais en élaborant des situations herméneutiques dans lesquelles il est forcé de déterminer les modalités de son interprétation et de son engagement dans des contrats dont les prémisses fallacieuses ne sont que des possibilités plurielles d'actualisation de sa lecture. Car, si les romans du faux mettent en scène un rapport mélancolique au monde pour inquiéter les manières dont nous lisons et acceptons la réalité et ses mises en récit et en intrigue, c'est aussi que la pratique de l'enquête, même paranoïaque, n'aboutit pas à la représentation d'un monde radicalement rationnalisé, normé, ou balisé. Au contraire, la mélancolie du faux, à travers les apories de l'enquête et les

[a] Voir Emmanuel Bouju, « Avant-propos. Le jeu des contrats : usages du modèle » dans *Littératures sous contrat. Cahiers du Groupe Φ*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 11-15.

chasses-trappes des contrats de lecture, vise à rendre visibles, comme un trompe-l'œil, qui exhibe sans illusionner, les capacités non seulement heuristiques, mais enchanteresses, des fantômes et des *eidola*.

4. Le faux comme outil de réenchantement mélancolique ?

Dans la nouvelle de Bruce Bégout sur le faux Paris, le narrateur s'avoue « ensorcelé » par le leurre, au sens où celui-ci est capable d'unir la fantaisie et la mort, de trouer le terrain vague réel en déréliction qu'arpente le narrateur pour en faire un espace hétérotopique. Né de la mélancolie et entretenant pathologiquement celle-ci, le faux puise cependant dans ses ressources et dans les délices du deuil et de la disparition le moyen d'un rapport, sinon réconcilié, du moins curieux du monde. *Veuves au maquillage* est exemplaire du mélancolique réenchantement du monde par le faux que tentent les faussaires, en conjurant l'aliénation du faux par la transformation de vieux matériaux en supports de création. Le recours au latin pour redonner une portée ludique à la langue complète le recours aux citations des *Œuvres Complètes* d'Ambroise Paré pour mobiliser la précision du langage anatomique, chirurgical, au service des élucubrations fictionnelles des veuves et de leur patient : « Parfois des petits boulots conformes à mon penchant pour la fraude me permettent de gagner trois sous honnêtement : […] pour le Vatican, j'ai pu participer aux séances du dictionnaire chargées de trouver un équivalent latin à cigarette, pilule, mère porteuse. Je revendique la paternité d'*absurda symphonia*[a]. » Le « penchant pour la fraude » est ce qui permet au faussaire d'agir sur son quotidien le plus matériel par le réenchantement du langage, mais la simple manipulation lexicale s'avère rapidement insuffisante : « Les traductions amusantes, la fréquentation des tribunaux où je rêvais de me faire traîner, élaborant par anticipation des plaidoiries à faire trembler les murs – tout cela ne comblait pas ma solitude de commis aux écritures, ne me consolait pas d'une vie engagée leurre contre leurre. Aucun néologisme ne pouvait me distraire de mon cafard permanent, réfléchi ; les étymologies trompeuses, qui agissent à la façon des faux amis, n'ont pu m'empêcher d'avoir sur moi-même ou plutôt sur mon anatomie l'opinion d'un grincheux envers un monde insupportable[b]. » Le simple jeu sur le langage reste une activité marginale : c'est la transformation de soi en fiction qui sauvera le narrateur de la tristesse foncière qui est la sienne.

---

[a] Pour traduire « jazz ». Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit*., p. 13.
[b] *Ibid.*

Faisant don de son corps à la fiction, le narrateur entreprendra de se faire l'écrivain (possible) des esquisses de récit (possibles) de son démembrement (potentiellement fictif). Car tout ne repose que sur la jubilation de la multiplication des hypothèses, qui font du réel attesté un terrain de jeu pour le polygraphe. Tromper la mélancolie, c'est réenchanter le réel, en en faisant la matrice de tous les scénarios envisageables, dans un sincère désir de fiction. La fiction policière où le narrateur se rêve en cadavre, délirante, fantasmatique, vient doter de sens ce qui en était dépourvu, ou confondant de banalité : elle est une mise au jour du réel dans ses significations possibles, une révélation des profondeurs de sens potentielles derrière le jeu figé des apparences. Elle est donc dotée d'un réel pouvoir herméneutique, qui n'est pas d'attestation mais de révélation : elle rend une forme de vérité à des êtres réifiés par la routine, en les retransformant en sujets opaques et personnages romanesques. Ce que vise le narrateur, c'est donc à détourner l'enquête de son sens : elle ne cherche plus à établir un récit unique, mais à multiplier les scénarios acceptables ; elle ne cherche plus à partir des indices pour mener l'enquêteur au récit véridictif des êtres et des choses, mais à partir des êtres et des choses pris dans des récits archétypaux, objectivants, pour en refaire des indices, des signes d'une complexité possible, inaperçue ou oubliée, selon le principe que rien ne sépare la réalité et l'hypothèse qu'une série de conjectures : « à force de prendre des hypothèses pour argent comptant, les faits prétendent à une certaine réalité sous prétexte d'être passés insensiblement de l'état de projet à celui de souvenirs[a] ». La fiction conjecturale tient lieu de lien entre la fabulation et sa concrétisation, au nom d'une information et d'une mise au jour nécessaire des faits par la fiction, à l'opposé, dans le jeu même de la fabulation, d'une lecture ou d'une écriture paranoïaque.

Car c'est bien au nom de « l'amour de la vérité » que le narrateur multiplie les versions, les hypothèses, les épreuves, dans un texte dont l'origine n'est jamais située, où la voix narratoriale est attribuée tantôt au faussaire, tantôt aux veuves, tantôt à l'ensemble des personnages, sans que jamais on soit assuré de leur rôle, ni même d'ailleurs de leur existence : « La pudeur (la mienne ou celle de la veuve qui prend, l'air de rien, une part active à ces chapitres), la réserve peut-être m'incite à être bref au sujet de notre rencontre, l'amour de la vérité nous obligerait à être bavards et répétitifs – avec des va-et-vient, des retours, des redites[b]. » La vérité ne se conçoit que dans la logorrhée, la répétition, la multiplication des versions, les retours sur ce qui a déjà été dit, en somme la mise en discours exubérante de

[a] *Ibid.*, p. 187.
[b] *Ibid.*, p. 30-31.

l'événement ; elle n'est pas synthétisable, elle se pense dans la multiplication des détails, pour le plaisir des détails, indices d'autres fictions possibles.

Elle se pense aussi dans la démultiplication des versions et des incarnations : le goût de l'enquête du narrateur, son amour du fait-divers[a], de la fameuse « histoire vraie », le conduit à fréquenter six veuves, six actrices d'un même drame toujours rejoué, six versions d'un même personnage : « Une seule veuve ne m'a pas suffi : si j'en ai courtisé d'autres par la suite, ce n'est pas seulement parce que la favorite m'a épargné (c'était sa façon de se montrer tendre) mais parce que j'avais pris goût aux recherches, aux archives, aux fichiers de la police, aux chroniques judiciaires et à la figure de la Veuve Homicide innocentée, qui est un type éternel, au même titre que la vamp, la femme-enfant, la mère-courage, la passionaria, la précieuse[b]. » Multiplier les récits, c'est pouvoir, par l'érection de ressemblances au rang d'archétype, par la transformation de condamnées en personnages, par la distinction de schémas narratifs dans le continuum du réel que représentent les faits-divers, faire advenir la fiction. Six veuves, c'est la garantie que le récit sera toujours conforté par un autre récit possible. C'est aussi ce qui conditionne son choix des veuves : il vise celles qui sont innocentées, mais qui continuent de susciter des suspicions, celles qui imposent à qui les fréquente le doute : « le bénéfice du doute : c'était mon jugement à moi, tour à tour mon instruction, ma plaidoirie, mes attendus, mon réquisitoire : vivre en ménage tranquille avec les veuves c'était, c'est toujours, vivre en permanence au bénéfice du doute[c]. »

La déconstruction de toute certitude : voilà l'idéal amoureux, mais aussi esthétique, du narrateur : « Il faut que la veuve soit acquittée, mais que son crime, à mes yeux comme à ceux des sceptiques amateurs de complots, demeure dans ce purgatoire, cette libération conditionnelle, qu'est le domaine du possible[d]. » Ainsi, être sincèrement épris, c'est toujours jouer un rôle : si courtiser les veuves « exige de la part de celui qui compte fleurette des preuves d'amour sans équivoque, d'un amour à ce point sincère qu'il devient impossible de se mentir à soi-même – les rares fois où j'ai cru bon de faire semblant ont été vouées à l'échec », le narrateur a néanmoins dans le même temps songé à « singer, à l'aide d'un miroir et d'un document d'époque, les moustaches, l'œil de velours, le mascara, l'aile de corbeau et la raie au milieu de ce Landru *gentleman* dont j'ai voulu renverser le principe[e]. » Et dire le vrai, c'est raconter un mensonge crédible, tout droit issu d'un précédent littéraire, qu'on cite sans l'avouer

[a] *Ibid.*, p. 106-107.
[b] *Ibid.*, p. 32.
[c] *Ibid.*, p. 33-34.
[d] *Ibid.*, p. 34.
[e] *Ibid.*, p. 36.

explicitement : « (je reprends mot pour mot les propos de la veuve, ou ceux de son prince hâve, qui ne sont pas la réalité, mais presque : ça ressemble trait pour trait à ces mensonges auxquels on croit[a].) ». Se dessine ici une poétique citationnelle et fictive qui délaisse le ludisme assumé des récits postmodernes des années 1980 pour proposer une défense inquiétante et subversive de la fiction comme moyen de dire le vrai. Mentir, plagier, citer, varier sont autant de gestes qui s'accordent à la mise au jour d'une vérité qui ne peut être authentique que si elle est complexe, contradictoire, lisible seulement comme un récit lacunaire et plurivoque, satisfaisant parce que lacunaire et plurivoque. Le lecteur est un destinataire à qui, comme les autres, on envoie des fragments, des morceaux sans queue ni tête ni tout corporel pour les réintégrer ; un récepteur que l'on condamne à trouver sens, usage, fonction à des membres provocateurs. Il n'est plus la dupe, mais il est la victime consentante d'un canular auquel il doit accepter de souscrire : « Nos offrandes, nos cérémonies, ont l'aspect maladroit des canulars mal fichus, dont la ficelle est trop grosse, des canulars maladroits exigeant de leurs victimes une part de complicité bénévole et à demi-consciente sans laquelle ils ne peuvent pas prendre[b]. »

Ce fantasme d'information, de transformation de la réalité par la fiction scénarisée se retrouvera, poussé à son terme, dans *Les Falsificateurs*. Dans *Veuves au maquillage*, en tout cas, l'esprit de faux constitue le fondement d'une éthique et d'une esthétique : « Ou au-delà de l'humanisme : un au-delà que seul un esprit de faux-semblant et de mensonge amateur pourrait atteindre – comme si les coups de fouets assénés à la mer sur ordre de Xerxès étaient une façon raffinée et boulevardière de ne pas s'en prendre à ses rameurs[c]. » Tout ne peut se faire donc que par « fraude » : le choix du découpage en 49 morceaux, l'institution du cérémonial, son récit, ses motivations[d] ; leur caractère frauduleux devient ce qui en garantit la valeur, l'intérêt, le sens. À la poétique de la citation et de l'incertitude fictionnelle mise en place par le texte vient donc répondre une éthique de la fraude et de l'hypocrisie. Le narrateur entend retirer son corps du monde comme une mise dans un jeu de dés pipés ; la seule manière de répondre à la lassante hypocrisie du monde qui l'entoure, et au constat que son corps lui-même n'est pas exempt d'imposture[e], est de revendiquer un esprit de faux assumé, érigé en exigence et en ligne de conduite[f]. L'esprit mélancolique, propre à la spéculation, se conjugue avec le goût de la fraude comme soubassements éthiques d'une assomption de la fiction comme seule modalité viable

[a] *Ibid.*, p. 58.
[b] *Ibid.*, p. 218.
[c] *Ibid.*, p. 87-88.
[d] *Ibid.*, p. 88-89.
[e] Voir son commentaire caustique sur les amygdales. *Ibid.*, p. 90.
[f] *Ibid.*, p. 97.

d'écriture, parce qu'en adéquation avec la conception métaphysique du monde qui est celle du narrateur.

L'imposture rigoureuse, exigeante, supplante alors toutes les « vérités lasses », parce qu'elle est un outil d'interprétation du monde toujours réinventé, plastique, précis : « un leurre réussi vaut pour tout réalisme, […] une supercherie renverse d'autres impostures, [..] il n'y a pas de substitut vil et […] l'honneur d'une amazone consiste à faire d'un maquillage une réalité plus crue, plus susceptible, plus mordante que bien des vérités lasses[a] ». Les mutilations pitres du narrateur ne sont pas un moyen d'échapper à l'imposture, universelle et nécessaire ; il ne s'agit pas de se désaliéner par le retour à la vérité, à l'authenticité, comme le tentait Winckler ; la seule échappatoire à l'imposture consiste au contraire en son acceptation la plus totale et en sa pratique la plus rigoureuse. Sous la plume du narrateur, la falsification devient une ascèse, le défi moral nécessaire à son entourage et à ses lecteurs. Le récit n'est plus la chambre d'échos autotéliques du *Cabinet d'amateur*, dans lequel la citation était tout entière au service d'une manipulation du lecteur qui se clôturait avec le texte, mais une manière de dire le monde sans le représenter, par le creusement inquiétant d'un langage qui s'avère parfois étonnamment adéquat (le narrateur se réjouit de constater les similitudes entre les descriptions des *Œuvres Complètes* et ses membres découpés), mais toujours à réinterroger.

Conclusion du chapitre

Intrinsèque à l'expérience esthétique comme au rapport au passé, à l'histoire et à la mémoire, l'expérience de la perte se voit exacerbée dans les romans de faussaire parce qu'elle constitue le ressort narratif le plus puissant sur lequel ils peuvent jouer : la lacune et le manque poussent à l'enquête indiciaire, suscitent un désir romanesque de reconstitution ou de réapparition du perdu, se présentent comme troublante énigme qui fragilise les constructions consensuellement partagées de la réalité et les savoirs admis. Il en découle une subversion pathologique du travail de deuil, qui dégénère en mélancolie, soit parce que la perte est niée au profit du simulacre, de la copie ou du récit consolateur, soit parce qu'elle devient obnubilante et dévastatrice, menaçant l'intégrité du moi et la lisibilité du monde. La réponse pathologique qu'est le faux au deuil hyperbolique ou dénié se décline dès lors à la fois selon un symptôme, la hantise (et l'hantologie qu'elle substitue au modèle ontologique devenu impertinent), et une série de comorbidités : masochisme ou sadisme, narcissisme et paranoïa.

[a] *Ibid.*, p. 265.

Si les romans du faux ne sont pas le constat désespéré d'une épidémie du simulacre, toutefois, c'est bien parce qu'ils proposent des remèdes narratifs, variables selon l'esthétique à laquelle ils appartiennent et l'éthique dont ils se réclament. Les récits postmodernes acceptent d'endosser l'héritage (qui est une dette) qu'apporte le deuil et qu'incarne le fantôme, en embrassant l'illégitimité foncière de toute position de parole qui vient *après* (d'autres auteurs, d'autres événements, d'autres témoins) ; soit en renonçant à la falsification au prix de la conscience de la fragilité de cette position de parole qui n'est jamais parole vraie, et tente d'être parle sincère ; soit en reconnaissant que tout auteur, au fond, pourrait être (est) un faussaire. Cette prise de parole exhibe la perte en s'y substituant ; elle y succède et la remplace, dans un souci de transmission et de continuation, de perpétuation du deuil comme pieux devoir qui construit l'éthique hantée des narrateurs non-fiables. Mélancolie et falsification sont les outils éthiques qui leur permettent de ne surtout pas être des personnes de la vérité. Les récits épimodernes, quant à eux, adoptent une logique de désaffiliation : refusant l'héritage, leurs auteurs n'écrivent pas *après* mais *à côté*, non pas *pour* les disparus mais *parmi* eux : d'où les mises en scène spectaculaires de leur mort, de leur spectralisation comme préludes à leur textualisation. Ils se font êtres de papier, créatures de mots qui remettent en circulation une parole et des récits désancrés, en se réclamant non pas de la légitimé du débiteur (c'est à moi qu'appartient cette dette), mais du devoir moral du lecteur d'*accorder crédit* et *confiance* au récit, non à ce qu'il *dit*, mais aux règles du jeu selon lesquelles il est constitué. Cet impératif fiduciaire est le remède par lequel le narcissisme, le caractère mortifère du faux et la paranoïa se voient circonscrits : il permet de dessiner de nouveaux partages entre bons et mauvais lecteurs, récits acceptables et inacceptables, auteurs légitimes et auteurs illégitimes ; tout l'intérêt étant que ces partages ne se font plus à partir de positions d'autorité extérieures à l'actualisation de la communication littéraire ou de l'expérience esthétique ou mémorielle, et dépendantes d'institutions de savoir ; mais dans les modalités, toujours à choisir et à assumer, d'acceptation des pactes de réception qui conditionnent la relation à l'objet. Contre le modèle de la relique, la mise en scène des pathologies du faux est surtout prétexte à indiquer, métatextuellement, des remèdes à l'angoisse du simulacre à l'ère de la post-vérité. Ces remèdes, on l'a vu, sont essentiellement d'ordre narratif ; il nous reste donc à déterminer les poétiques narratives de l'enquête (dans ses limites) et du récit de fiction (dans ses modèles et ses principes de constitutions) que dessinent, pour répondre à la mélancolie et parfois réenchanter notre rapport au monde, les récits de faux.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Littératures comparées

Par
Loïse LELEVÉ

« Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité

Volume II

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 9 décembre 2022
Unité de recherche : Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

Rapporteurs avant soutenance :

Françoise LAVOCAT	Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
Maxime DECOUT	Professeur, Sorbonne Université

Composition du Jury :

Examinateurs :	Maxime DECOUT	Professeur, Sorbonne Université
	Véronique GÉLY	Professeure, Sorbonne Université
	Françoise LAVOCAT	Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
	Thierry LENAIN	Professeur, Université Libre de Bruxelles
	Jochen MECKE	Professeur, Université de Ratisbonne (Regensburg Universität)
	Sylvie SERVOISE	Maîtresse de conférence HDR, Le Mans Université
Dir. de thèse :	Emmanuel BOUJU	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : Littératures comparées

Par
Loïse LELEVÉ

« Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité

Volume II

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 9 décembre 2022
Unité de recherche : Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes (CELLAM)

Rapporteurs avant soutenance :

Françoise LAVOCAT	Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
Maxime DECOUT	Professeur, Sorbonne Université

Composition du Jury :

Président :	Prénom Nom	Fonction et établissement d'exercice (9)*(à préciser après la soutenance)*
Examinateurs :	Véronique GÉLY	Professeure, Sorbonne Université
	Thierry LENAIN	Professeur, Université Libre de Bruxelles
	Jochen MECKE	Professeur, Université de Ratisbonne (Regensburg Universität)
	Sylvie SERVOISE	Maîtresse de conférence HDR, Le Mans Université
Dir. de thèse :	Emmanuel BOUJU	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

– *NARRER LE FAUX* –

PARTIE V. PARADIGMES ET RECITS DE L'ENQUETE

LES FICTIONS DE FAUX, DES FICTIONS EPISTEMOLOGIQUES ?

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

CHAPITRE 9

DERAILLEMENTS DU PARADIGME INDICIAIRE

« (si c'est inexact, la réalité se montrera favorable, elle fera le sacrifice d'une partie d'elle-même pour ressembler aux rumeurs propagées à son sujet, en toute amitié – et puis, les lecteurs feront le reste, il y aura des conciliations et des intercesseurs[a]) ». Pierre Senges

Dans son célèbre article sur le « paradigme de l'indice », C. Ginzburg faisait de celui-ci un « modèle épistémologique » caractéristique des sciences humaines, et concluait en en soulignant oxymoriquement la « rigueur élastique » : « il s'agit de formes de savoir fondamentalement *muettes* – au sens où […] leurs règles ne sont pas susceptibles d'être axiomatisées ni même énoncées. On n'apprend pas le métier de connaisseur ou de diagnostiqueur en se bornant à mettre en pratique des règles préexistantes[b]. » Que les règles de l'enquête ou de l'interprétation indiciaires soient impossibles à systématiser, cela ne semble faire guère de doute. En revanche, Holmes, Morelli ou les cliniciens qui forment le médecin Conan Doyle ont tous énoncé, fût-ce sur une base casuelle, les règles de leur interprétation : il y a des manuels d'anatomie et de clinique, Morelli a écrit et théorisé sa pratique[c], et Dominique Meyer-Bolzinger a pu démontrer qu'il y a bien un « discours de la méthode » holmésien[d]. Que le savoir fondé sur le paradigme indiciaire soit une *mathesis singularis*, un « savoir indirect, indiciaire et conjectural, où l'aléatoire est de la partie » n'implique donc pas nécessairement qu'il soit absolument « sans méthodologie fermement étayée, ni codification contraignante[e] ».

Il y a au contraire, nous semble-t-il, de bons ou de mauvais usages du paradigme indiciaire, de bons ou de mauvais usages du *déraillement* du paradigme indiciaire sous l'effet du faux, et ceux-ci sont tributaires certes des visées et de l'éthique des manipulateurs et des lecteurs du paradigme, mais aussi d'une *méthode*, dont on peut dégager certains principes. Dans son ouvrage sur l'enquête dans la littérature contemporaine, L. Demanze souligne que la « littérature ne constitue pas […] un manuel scientifique mais propose un savoir du singulier, une sagesse d'expérience ou un usage exemplaire du monde. Elle est une école du

[a] Pierre Senges, *Projectiles au sens propre*, Paris, Verticales, 2020, p. 21.
[b] Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm, 1980, vol. 6, nº 6, p. 3-44.
[c] Giovanni Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886 ; Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico critici*, Milano, Fratelli Treves, 1897.
[d] Voir Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012.
[e] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête, op. cit.*, p. 42.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

déchiffrement, qui popularise le paradigme indiciaire, depuis l'émergence des romans policiers jusqu'à l'essor des veines réalistes, décryptant et cadastrant une société désormais mobile et opaque[a] », et ce en raison de « la souplesse épistémologique du paradigme indiciaire, sans formalisation ni codification, [qui] permet d'articuler sciences sociales et littérature[b]. » La littérature contemporaine de l'enquête a une valeur épistémologique parce qu'elle aurait une valeur d'exemple, qu'elle présenterait des cas pratiques d'herméneutique, valeur d'autant plus cruciale dans le contexte, caractéristique du contemporain, d'un « sentiment d'une précarité, d'une fragilité ou d'une inconsistance du réel, qui incite à en explorer les renvers ou à le stabiliser par des protocoles inquisitoriaux[c]. » Il en conclut l'importance d'« une interrogation sur la fictionnalité même du réel, sur les limites de l'interprétation et la difficulté de faire le départ entre investigation et paranoïa. […] S'épuise à la fin du XXe siècle le projet du récit herméneutique : les enquêteurs renoncent à percer un secret dissimulé sous les mailles des apparences, […] pour prendre conscience que le réel est une construction, discursive et pratique, qui se constitue dans le mouvement de l'investigation. Les enquêtes contemporaines délaissent le désir l'élucidation finale et le souci de décrypter les structures profondes du monde social, pour leur préférer des fragments de vérité, des bribes de documentation, des restes de savoir, à agencer, monter et exposer[d]. »

Les fictions de faux épousent, on a commencé à le voir, ce mouvement de délaissement d'un modèle aléthique de vérité qui est celui promu par les usages, au XIXe siècle, tels que les présente Ginzburg, du paradigme indiciaire et de l'herméneutique qu'il suppose, vers un modèle fiduciaire, qui suppose la promotion de vérités, ou de constructions de la réalité, selon un modèle de *recevabilité*. Il nous semble, toutefois, et c'est ce que nous voudrions tenter de démontrer dans ce chapitre, que la valeur épistémique (et éthique) des fictions de la falsification dépend de leur caractère au moins en partie épistémologique : celles-ci ne se contentent pas, en effet, de mettre en valeur l'importance de *limites de l'interprétation*, comme on a pu le souligner précédemment ; elles thématisent également, plus ou moins explicitement, des *règles* de l'interprétation qui, si elles ne forment pas une axiomatique pleine et entière, constituent néanmoins une série de principes qui permettent d'évaluer des pratiques herméneutiques, et de se positionner par rapport à elles pour déterminer des engagement spécifiques dans des contrats de lecture. Il y a peut-être une « rigueur élastique », une « souplesse épistémologique » du

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*, p. 43.
[c] *Ibid.*, p. 53.
[d] *Ibid.*, p. 54.

paradigme ; mais il y a aussi des moyens très nets de *distinguer* entre des usages véridictifs et fictionnels, aléthiques et fiduciaires, heuristiques et égarants, utiles et nocifs, du paradigme, et ce non pas seulement en fonction des conditions pragmatiques de la formulation et de la diffusion de l'interprétation et du récit de l'enquête, mais aussi en fonction de la *méthodologie* que les lecteurs-enquêteurs des récits de faux non seulement adoptent, mais thématisent et critiquent, de manière sérieuse ou ironique. La littérature du faux ne fait pas que modéliser des expériences herméneutiques possibles : elle place le lecteur dans la position d'un interprète en terrain glissant qui doit affronter des pactes de lecture plus ou moins spécieux, dont les conditions et le fonctionnement sont représentés en abyme par des personnages d'enquêteurs ou de lecteurs discutables ; et sa force épistémique se nourrit de l'écart entre le discours épistémologique plus ou moins explicite qu'elle contient et la pratique herméneutique plus ou moins contrainte qu'elle impose à son lecteur.

Cet écart se nourrit, puisque nous nous intéressons à des romans du faux, des déraillements du paradigme, dont chacune des étapes de fonctionnement peuvent être menacées par la falsification. On verra d'abord comment on peut le faire dérailler pour produire des récits frauduleux mais à prétentions véridictives ; avant de nous intéresser aux usages fictionnalisants, mais heuristiques, du paradigme, qui fonctionne aussi bien comme matrice narrative que comme matrice de fiction.

I. Le paradigme indiciaire, de l'outil véridictif à la matrice narrative

> *Œdipe :« où retrouver / l'indiscernable trace d'un crime ancien ? » Créon : « Ce qu'on cherche on le trouve, ce qu'on néglige échappe*[a]*. » Sophocle.*

« Je lui ai demandé de mentir, c'est vrai, mais un pieux mensonge n'est jamais un péché. […] Nous avons remis sur la bonne voie un train qui allait dérailler[b] », déclare Maran, dans *Il Modigliano perduto*, pour justifier ses tentatives peu orthodoxes de se disculper des accusations de vol de tableaux qui pèsent sur lui. La falsification joue en effet un double rôle dans les romans de faux : elle peut, comme dans le roman de Sergio Cova, servir à rétablir une vérité que les impasses de l'enquête menacent de laisser dans l'obscurité. À l'inverse, elle peut aussi, à partir de traces réelles ou de méthodes scientifiques ou véridictives attestées, inciter à la

[a] Sophocle, *Œdipe roi*, traduit par Jean Grosjean, Paris, Gallimard, 2015, p. 60.
[b] "*Gli gho chiesto di mentire, certo, ma una bugia a fin di bene non è mai peccato. […] Abbiamo riportato sui giusti binari un treno che stava per deragliare*." Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit*., p. 160.

production de récits trompeurs. Dans les deux cas, ce qui se produit est un déraillement du paradigme indiciaire, tel que l'a théorisé C. Ginzburg et tel qu'on le retrouve employé encore aujourd'hui aussi bien dans les récits policiers et les récits d'enquête[a], que dans les discours épistémiques faisant reposer la production de savoir nouveau sur une méthode attributionniste (d'un auteur à un événement, d'une cause à un effet, d'un créateur à un objet). Chaque étape du processus indiciaire – production des traces ou des indices comme tels, attribution de ces traces ou de ces indices à un auteur ou une cause, agencement de ces traces ou de ces indices dans un récit unificateur et heuristique – se voit en effet potentiellement subvertie.

D'abord, ce qui fait indice, ou détail, ou signe, peut s'avérer égarant : les faussaires ou les récits de faux substituent volontiers le leurre à l'indice, le *dettaglio* au *particolare*, la fausse archive au document historique. Les traces peuvent ainsi être artificielles, voire entièrement fausses (comme les codex de Sliv et Lena) ; la capacité des enquêteurs ou des lecteurs à discriminer entre ce qui fait signe, ce qui fait détail, et ce qui n'est qu'un *particolare* est déréglée ou suspendue (comme dans la vision à la loupe et la lecture en détail des spectateurs et des lecteurs du *Cabinet d'amateur*) ; un indice n'est là que pour en masquer un autre et s'y substituer dans l'interprétation ou le récit reconstitué (comme la vérité inscrite à même le récit uniquement pour qu'on ne la regarde pas et qu'on se perde à la place dans le labyrinthe des permutations sémantiques et linguistiques de *« 53 jours »*).

Ensuite, la mécanique attributive tend à s'enrayer : les traces renvoient à l'auteur hypothétique de l'objet mais non à son créateur réel (comme dans *F*) ; la provenance ou l'histoire de production de l'objet ne sont pas celles qu'on peut déduire de sa contemplation, de sa lecture ou de son analyse (comme pour les faux emboîtés de *Chatterton*) ; le signe peut, dans sa polysémie même, interdire qu'on le rapporte à un référent ou un signifié univoque (comme les œillets en papier retrouvés sur des cadavres de trafiquants de reliques dans *Il falsario di reliquie*[b], qui pourraient renvoyer aussi bien à la Madone et la querelle théologique sur l'Immaculée Conception qui sert de toile de fond à ce roman situé au début du XVIe siècle, qu'à l'un des personnages, le peintre désigné par le surnom de « Maître des œillets », qui utilise la fleur comme signature, comme son propre père – si bien que la fleur-signature ne renvoie pas vers un, mais au moins deux auteurs. *In fine*, on découvre, à la fin du roman, que la fleur en elle-même est sans signification, et que seul compte l'endroit où elle a été laissée sur les cadavres – pour les dénoncer comme sodomites).

---

[a] Sur l'émergence du récit herméneutique au XIXe siècle, et ses ambitions épistémologiques, voir le premier chapitre dans L. Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*
[b] Carlo Animato, *Il falsario di reliquie*, Milano, Tea, 2017.

Enfin, la constitution du récit est sujette à manipulation : le disparate des traces et des indices peut s'avérer difficilement subsumable sous un récit unique, voire ce récit unique risquerait de vider ces signes de toute signification (comme les emblèmes réifiés des *Città invisibili*) ; fondé sur le manque et la lacune, le récit peut s'avérer être une interprétation désirante, la reconstitution de mauvaise foi ou fantasmatique d'une vérité qu'on cherche désespérément à avérer, ou d'une réalité qu'on tente par tous les moyens de maintenir, ou de faire advenir (comme les mélancoliques de *La Réfutation majeure* qui tiennent le monde dans leur poing fermé) ; l'écriture véridictive qui doit naître du compte-rendu rigoureux de l'enquête, de ses lacunes et de ses impasses, n'est plus le récit crédible parce que *sincère* et conscient de ses limites théorisé par L. Demanze, mais un discours d'autorité qui impose son interprétation en dépit des autres lecteurs, de leur agentivité, de leurs tentatives de falsification épistémique de la thèse défendue (comme la « Critique » dogmatique de Courmansel dans *La Dame qui a perdu son peintre*) ou encore un discours plagié qui fait mine de s'appuyer sur les faits mis au jour par l'enquête pour ne renvoyer en fait qu'à des textes et égarer le lecteur dans la bibliothèque ou l'iconothèque (comme dans le *Cimitero di Praga*).

À chaque fois, donc, ce que démontrent les récits de faux, c'est la plasticité du paradigme indiciaire, qui se voit déchu de son statut d'outil véridictif, pour en faire une matrice narrative ou fictionnelle : la méthode indiciaire ne garantit en rien que l'enquête mette au jour une vérité cachée, et rien n'est moins « élémentaire » que la confiance qu'on peut accorder aux méthodes à la Poirot, Sherlock ou Morelli ; en revanche, c'est un mécanisme extrêmement efficace de production de récit, qui incite presque irrésistiblement à la narrativisation des traces, symboles et détails auxquels sont confrontés les lecteurs-enquêteurs, comme le suggérait le *Paysage à manivelle* du *Cabinet d'amateur*. Dès lors, ce qu'il faut interroger, dans les romans de faux, c'est, d'une part, la mécanique inquisitrice qui s'y met en place et, d'autre part, les mécanismes narratifs communs à l'ensemble de œuvres du corpus. Quel type d'enquête les romans de faussaires proposent-ils, et en quoi préservent-ils la valeur heuristique ou épistémique de l'investigation, malgré la démonstration de leur capacité à manipuler le paradigme indiciaire pour faire lire et voir à leurs dupes ce qu'ils veulent leur donner à connaître[1] ? De quels types de récit ces enquêtes fictives relèvent-elles et quels pactes de lecture, dès lors, s'y rattachent ?

1. Traces authentiques, traces artificielles : le faux, un objet produit pour faire récit

« Mais peut-on croire aux disparitions sans héritage ? Aux évanouissements absolus ? Je n'y croyais pas. Je n'y crois toujours pas. Il y a une présence qui demeure après tout départ. Peut-être même la vraie présence des êtres et des choses commence-t-elle seulement après leur disparition. Tu ne penses pas ? Je ne crois pas en l'absence. Je ne crois qu'à la trace. Elle est parfois invisible. Mais on peut la suivre[a]. » Mohamed Mbougar Sarr

Le rapport entre faux, reflet et paradigme indiciaire peut se comprendre à travers un terme grec pour désigner l'image, *tupos*, qui signifie « empreinte » : « C'est d'abord la trace d'un pas sur du sable, ou d'un sceau sur de la cire. Ce fut un des modèles qui servirent jusqu'au IVe siècle av. J.-C. à expliquer la présence d'images dans les miroirs, comme si elles y étaient imprimées par l'air intermédiaire[b] […]. » *Tupos* articule ainsi la notion d'indice ou de trace à celle de certification (le sceau comme garantie de l'origine ou de l'authenticité et de l'intégrité d'un écrit) et à l'image du miroir : c'est l'idée que toute trace ou tout signe avère, par sa seule présence, l'existence de la chose à laquelle il renvoie et qui est cause de sa présence, quand bien même il n'en est qu'une image, un reflet. C'est toute la force heuristique du paradigme indiciaire : l'effet de présence sur lequel il repose est celui de la présence d'une absence, qui autorise toutes les rêveries et toutes les reconstitutions, même les plus mélancoliques. D'où la facilité et la tendance écrasante des faussaires à s'emparer de ce paradigme : le faux est un objet produit pour faire récit, et la fausse trace est produite pour être mise en récit. Tout le jeu, dans les récits de faux, consiste non pas à délivrer le récit complet, fini, qui mette fin à l'enquête en la solutionnant ; mais de proposer des amorces narratives en laissant le soin à la dupe d'agencer elle-même les traces produites à son intention dans la narration la plus à même de la séduire. C'est ce qui se produit exemplairement dans *« 53 jours »*, mais également, dans un registre moins paranoïaque, dans *Étant donnée*, où Cécile Portier montre bien combien les traces que nous laissons sont en permanence réagencées dans des récits archétypaux et réifiants, dans des outils de contrôle social et économique. Se joue dès lors l'éthique à double tranchant du faux : d'un côté, il crée des fictions ou des récits séduisants, manipulateurs et parfois mortels (comme les *Protocoles*) ; de l'autre, il est ce qui permet de résister aux mises en récit *a priori* par lesquelles la réalité est constamment préservée comme « tissu sans coutures », pour reprendre l'expression de Boltanski.

« À partir de traces, [le chercheur en sciences sociales] tente de comprendre l'organisation des faits, la cohérence d'une culture, la mécanique du social. Il dégage la syntaxe

[a] Mohamed Mbougar Sarr, *La Plus Secrète Mémoire des hommes*, *op. cit*., p. 211.
[b] Gérard Simon, « Eidôlon / eikôn / phantasma / emphasis / tupos – fr. image » art. cit., p. 336.

du réel[a]. » Cette description du travail de l'historien par Ivan Jablonka semble faire reposer celui-ci sur la mise en œuvre du paradigme indiciaire : collecte de traces, agencement de ces traces dans un récit, production en conséquence d'un discours de vérité. L'historien apparaît ainsi comme un nouveau Sherlock Holmes, capable de mettre en discours le réel pour le rendre lisible. Or, ce qui est frappant dans les récits du faussaire, c'est leur tendance à s'emparer du paradigme indiciaire comme structure narrative pour le faire dysfonctionner comme outil de production d'un discours véridictif. Le problème alors n'est pas tant que le paradigme ne soit pas un outil efficace d'établissement de la vérité – des disciplines entières ont prouvé qu'il pouvait l'être – c'est que les faussaires mettent sciemment en place les conditions de possibilité de son dysfonctionnement. C'est le cas d'*Un cabinet d'amateur* par exemple : Humbert et Hermann Raffke parviennent à tromper les experts parce qu'ils font en sorte que l'original demeure absent. Tableau enseveli, la toile éponyme ne peut plus faire l'objet d'expertises et il n'en subsiste qu'une trace, une mauvaise photographie qui fonctionne comme attestation de l'existence d'un original. La copie postulant l'existence d'un original, personne ne se demande si cet original est lui-même authentique, en vertu d'une corrélation solidement établie culturellement entre originalité et authenticité. C'est d'ailleurs tout le trait de génie de Kürz : produire une toile qui reproduit l'ensemble de la collection Raffke et sert à celle-ci, alors même qu'elle est largement composée de faux, comme certificat d'authenticité.

Le narrateur de Polet reprend et perfectionne ces mécanismes de tromperie, en produisant non pas seulement une copie, mais également une copie de copie ; trace de l'original qui n'est lui-même qu'une copie comme une autre. Si, chez Perec, la copie renvoyait à des faux qui auraient dû être des originaux si les experts ne s'étaient pas trompés, chez Polet la multiplication des copies signe la destruction physique de l'original, et la fin de la possibilité même d'une originalité de l'œuvre. Le narrateur détourne plus largement encore le paradigme indiciaire en produisant le faux de son faux : dédoublant sa copie du tableau d'Ensor qu'il entend détruire à terme, il fait en sorte de ne pas reproduire, dans une seule de ses toiles, un très discret « j » gravé sur le châssis, pour laisser à penser aux spectateurs qu'ils ne se trouvent pas en face de deux copies, mais d'un original et d'une copie, alors même que les deux toiles sont fausses. Ainsi c'est à partir d'une *absence* de trace – le j gravé – que les experts sont conduits à croire à la nature de copie de la seconde toile produite, tandis que la présence de cette trace sur la première toile les incite à penser qu'il s'agit d'un original. À partir du moment où les signes du paradigme indiciaire sont manipulés par le faussaire qui prévoit d'avance les modes

[a] Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, p. 140.

de raisonnement des experts, celui-ci n'est plus qu'une matrice narrative comme une autre qu'on peut engager dans toutes les directions voulues, le génie du faussaire, chez Perec comme chez Polet, consistant non pas à produire lui-même le récit authentificateur ou attributionniste, mais à le laisser produire par d'autres.

C'est tout le principe de l'activité de Sliv et de Lena dans la trilogie de Bello. Les faussaires produisent un scénario, certes, mais ils ne le diffusent pas tel quel au monde : au contraire, leur activité concrète consiste à fabriquer les traces à partir desquelles les experts actualiseront le scénario prévu.

> « Contacté à son domicile par Bloomberg, Richard Hernandez, doyen du département archéologique de l'université de Yale, croit reconnaître sur la photo prise par M. Flynn un codex de l'âge d'or maya. "Je ne veux cependant pas m'avancer avant d'avoir eu l'objet entre les mains", ajoute M. Hernandez qui rappelle que le codex Grolier, apparu dans les années 70 dans des circonstances douteuses, n'a toujours pas été formellement authentifié. »
> – Je savais qu'ils iraient chercher Hernandez, dit Lena. Dès qu'on exhume une poterie quelque part, c'est lui qu'on interroge.
> – Écoute ce qu'écrit l'AFP, dis-je en prenant une feuille que me tendait Bettina. « Guillermo Vasquez, professeur de civilisations comparées à l'université de Santiago, évoque d'ores et déjà une découverte archéologique majeure, la plus importante peut-être depuis celle de la grotte Chauvet. »
> – Vasquez ? Que vient-il faire ici ? C'est un spécialiste de l'île de Pâques[a].

Tout fonctionne selon les prévisions de la falsificatrice, à commencer par l'intervention des experts qui s'emparent d'eux-mêmes du sujet, quoiqu'ils ne disposent que de traces indirectes (une photographie, là encore un moyen pratique d'occulter l'original : les faux vestiges sont immergés dans les profondeurs de l'océan par les falsificateurs, et une partie en sera opportunément perdue, pour empêcher des expertises trop inquisitrices). L'avertissement de la possibilité d'une falsification sert même, paradoxalement, à renforcer l'impression d'authenticité : si les experts tendent à se prononcer malgré leur connaissance de faux précédents, leur certification n'en sera que plus convaincante – aussi Lena a-t-elle pris soin d'établir les falsifications « attestées » de codex maya pour les inclure dans son plan de falsification. La concurrence entre experts joue également en faveur des falsificateurs. Notoriété, carriérisme, rapidité de la circulation et de la diffusion des informations, tous ces éléments sont inclus dans la manipulation du paradigme indiciaire pour faire produire par les scientifiques les plus respectés un récit sensationnaliste accréditant la falsification. La puissance narrative du paradigme indiciaire est consciemment exploitée par les falsificateurs, qui en font une machine à produire non plus des discours véridictifs, mais des récits séduisants. Le faux

[a] Antoine Bello, *Les Producteurs*, *op. cit.*, p. 389.

vestige devient moyen de faire croire à l'historien qu'il établit une vérité alors même qu'il ne fait qu'actualiser la narration prévue par le faussaire. Tout est fait pour provoquer le désir d'enquête sur lequel repose le paradigme, parce que la démarche inquisitrice et son exposition sont les plus sûrs moyens d'authentifier un objet. Et, dans tous les romans de notre corpus, c'est ce désir d'enquête qui s'avère fatal pour les experts et les contemplateurs du faux : la falsification est un roman en gestation construit à l'intention de ces détectives avides de récit que sont les experts, qui ressemblent en cela largement au narrateur de Pierre Senges, « enfant insatiable exigeant toujours plus d'histoires[a] ».

Cette avidité d'histoires nouvelles ou retrouvées explique que, parfois, le paradigme puisse même fonctionner à vide, l'absence de trace et l'absence de l'original venant autoriser la broderie du commentaire. Tout le texte de *La Réfutation majeure*, par exemple, tire son origine d'une attribution sans objet, d'une identification sans trace qui ouvre, par le vide même qu'elle exhibe, la porte à l'érudition entendue comme conte de fées, « l'attribution de la *Réfutation* au père Antonio tenant depuis longtemps davantage de la tradition que de la pertinence (chaque auteur se fie à celui qui le précède, mais remonter aux sources n'a jamais signifié atteindre l'original : ses archives personnelles étaient vides, on le sait, de toute preuve concrète, de même que Rome, selon Guevara, était au temps de Marc Aurèle "vide de ceux qui osaient dire la vérité[b]"). » Dans le vide des discours de savoir, dans le désir remobilisé d'une indiciarité ironique, qui exploite le paradigme en se passant de tout indice et pour le seul plaisir du « jeu des attributions[c] » et de la recréation des originaux perdus, peut prendre place l'expérience heuristique d'un récit fiduciaire.

2. L'efficacité heuristique des détournements du paradigme indiciaire

> *« Vous ne l'avez pas connu, Morelli ? Non ?... Mais vous avez entendu parler de ses livres ?... Non encore. Ah ! que vous êtes heureux[d] ! » Paul Bourget*

[a] « Aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, le commun des mortels était assoiffé d'histoire, c'est pourquoi, lorsque les éléments historiques faisaient défaut, on inventait souvent des histoires et on fabriquait des faux. » Ingrid D. Rowland, « Le faux du XVe au XVIIe siècle » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, traduit par Lydie Échasseriaud, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 210.
[b] Pierre Senges, *La Réfutation majeure, op. cit.*, p. 221.
[c] *Ibid.*, p. 222.
[d] Paul Bourget, *La Dame qui a perdu son peintre, op. cit.*, p. 35.

La littérature postmoderne qui explore un passé plus ou moins récent (sous la forme du roman policier et de ses variantes, ou des « métafictions historiographiques » de Hutcheon) a largement recours au paradigme indiciaire : personnages et narrateurs y essaient de reconstruire le passé perdu en agençant de rares traces éparses, des archives incomplètes et des témoignages douteux en un récit cohérent. Il leur est, bien entendu, le plus souvent impossible de mener à bien une telle tâche, et la vérité à propos du passé que recherchent les personnages demeure mystérieuse. La littérature postmoderne exhibe ainsi ses doutes quant à la possibilité de produire *une* vérité scientifiquement satisfaisante sur le passé. Le paradigme indiciaire, pourtant, reste une puissante matrice véridictive : il ne permet certes plus de produire une vérité objective, consensuelle et ontologiquement transparente, mais, comme dispositif narratif, il apparaît comme un moyen extrêmement efficace de construire des récits qui présentent un aspect heuristique *sui generis*, en mettant en scène le perdu, l'oublié ou le silencié. Dans de tels romans, le paradigme indiciaire fonctionne en tant que fondement d'une éthique de la narration comme production d'une vérité historique alternative (pas nécessairement contrefactuelle, ou polémique ; mais qui explore le champ du possible, du vraisemblable et du nécessaire comme catégories épistémiques).

La littérature épimoderne, en revanche, diverge de ce modèle dans l'emploi même du paradigme indiciaire comme outil de production de vérités fictionnelles. Ce n'est plus le paradigme lui-même dont le fonctionnement est heuristique, mais son déraillement, sa manipulation. Faux indices, mensonges, distorsions sont les nouveaux moyens à partir desquels une vérité sur le passé, ancien ou récent, ou sur l'œuvre d'art, peut être produite. L'enjeu ne tient plus à la discussion des modalités par lesquelles est produite une fiction heuristique à partir de l'articulation narrative de traces et d'indices (comme dans les métafictions historiographiques), mais à la création des traces et des indices eux-mêmes, pour que soit élaboré le récit désiré. La mélancolie postmoderne fait résider la valeur éthique et épistémique du texte dans la nature heuristique de la *fiction*, de la fiction en soi comme de celle qui s'élabore avec et contre la falsification ; la littérature épimoderne, elle, tend à faire l'éloge de la nature heuristique de la *falsification* en elle-même.

a. Savoirs de l'enquête : paradigme indiciaire et *connoisseurship*

Ce basculement semble plus ou moins concomitant à une crise du connoisseurship, soit l'une des disciplines reposant traditionnellement sur le paradigme indiciaire[2], au point que

certains historiens de l'art, à l'image de Gary Schwartz, dans un article volontairement polémique, avancent l'idée que nous serions parvenus à l'âge du « post-connoisseurship[a] » : un âge où les attributions ne reposent plus sur la révélation d'un nom propre singulier, évident, attaché à une œuvre unique[3], un âge où le but du spectateur savant de l'œuvre n'est plus de tenter de distinguer la *main* inimitable du maître[4], mais d'envisager l'œuvre comme un objet complexe, stratifié, le résultat de plusieurs processus de production entrelacés. Le « post-connoisseurship », selon Schwartz, n'est pas un refus total du connoisseurship, mais une extension de ses possibilités : plutôt qu'attribuer un tableau à Rembrandt, il faudrait s'interroger sur les enjeux mêmes de la construction de la « *Rembrandtness* », de la « Rembrancité », comme catégorie épistémique[b]. « Rembrandt reste Rembrandt, qu'il ait peint ou non les œuvres qu'on lui attribue. Si nous avons des difficultés à nous retrouver dans nos attributions, c'est notre problème, et non celui de Rembrandt[c]. »

Les rapports entre littérature et connoisseurship connaissent donc à travers les XX[e] et XXI[e] siècles une nette évolution, dont le traitement narratif du paradigme indiciaire à l'intérieur des récits fictionnels est le symptôme et la conséquence. La « révolution[d] » morellienne, qui accompagne une sorte d'âge d'or de l'attributionnisme, en en rationalisant les méthodes, créée en effet une véritable « Morellimania » dont on retrouve les traces dans un certain nombre des romans de l'époque : *The Outcry* de Henry James, *Un furto* de Carlo Placci ou *La Dame qui a perdu son peintre* de Paul Bourget, par exemple[e]. Dans les récits de la période moderne, le roman entendait ainsi redéfinir ses règles de l'art (et les règles de l'art et de la création en général) en opposant le goût et le sens de la vérité esthétique du peintre, double de l'écrivain, aux usages scientifiques et critiques du *connoisseurship* comme argument d'autorité, dans une sorte de conflit rejouant la rivalité d'expertise entre le peintre et la figure, émergente puis progressivement incontournable, de l'expert : c'est ce qui se joue dans le duel ironique entre Courmansel et le narrateur dans *La Dame qui a perdu son peintre*. Ce n'est pas tant Morelli lui-même qui s'y voit attaqué, ainsi, que des disciples maladroits qui érigent sa méthode indiciaire en instrument de vérité absolu et tout-puissant. Les récits postmodernes s'attaquent également

[a] Gary Schwartz, « Rembrandt Studies after the Age of Connoisseurship », art. cit. Voir aussi, pour le lien entre « nouveau connoisseurship » et approche postmoderne de l'histoire de l'art, Charlotte Guichard, « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ANNA_656_1387, 20 janvier 2011, 65e année, n° 6, p. 1387-1401.
[b] Gary Schwartz, « Rembrandt Studies after the Age of Connoisseurship », art. *cit*., 332-333.
[c] *Ibid.*, p. 321.
[d] Patrick Michel, « Introduction » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre, 2014, p. 11.
[e] *Ibid.*, p. 12.

au sérieux véridictif et à l'autorité épistémique du *connoisseurship* et de la méthode attributionniste savante, mais en lui opposant cette fois-ci une ironique mélancolie née du constat de l'incapacité du paradigme indiciaire à faire émerger une fois pour toutes une vérité aléthique, stable et consensuelle. D'où des récits ludiques et grinçants comme *Headlong* de Michael Frayn, dans lesquels l'authenticité du tableau devient indéterminable : il se perd avant qu'on puisse déterminer quoi que ce soit de certain quant à sa nature et sa valeur. Dans *La Dame qui a perdu son peintre*, Monfrey l'emporte parce qu'il connaît, et le lecteur avec lui, depuis le début, la valeur du tableau, qu'il fait dépendre entièrement de son attribution à Vinci, en dépit des tenants du morellisme. Dans les récits postmodernes, en revanche, c'est l'incertitude finale qui, d'un seul geste, opère une critique du connoisseurship traditionnel et illustre les pouvoirs épistémiques de la fiction et de son contre-usage du paradigme indiciaire, qui ne produit plus des vérités révélées et reconstituées mais, justement, des doutes, du jeu ou de la désillusion.

C'est que le problème du *connoisseurship* (et, avec lui, du paradigme indiciaire comme outil épistémique) ne réside pas dans la méthode elle-même, mais dans l'usage qu'on peut en faire, notamment dans le champ scientifique. Limité à la production de vérités individuelles, situées, le paradigme peut s'avérer redoutablement efficace : il permet à celui qui le manipule comme outil d'investigation de se faire acteur face à l'énigme que représente le réel et à la réalité comme instrument de réduction de cette énigme à un récit normé et consensuel, en agençant dans un récit personnel et conscient de ses limites une série de traces ou de signes. C'est, typiquement, le mode de fonctionnement de l'enquête de Braithwaite, heuristique parce que trouée comme le filet qui lui sert de métaphore. C'est, en revanche, lorsqu'il prétend offrir un savoir objectif, général ou définitif[5] que le paradigme peut s'offrir à toutes les manipulations trompeuses, parce qu'il ne fait dès lors que corroborer des théories *ad hoc* (comme celles de Courmansel), ou qu'il présente comme vérité aléthique une hypothèse au mieux infalsifiable, au pire fictive. D'où l'intérêt postmoderne pour ses détournements : il s'agit de se réapproprier le paradigme (et le *connoisseurship* qui s'appuie sur lui) comme matrices de récits personnels, davantage capables de permettre au sujet d'explorer son rapport intime à soi, à l'objet et au monde, qu'à produire un savoir indépendant et partagé dudit objet. Enfin, s'inspirant peut-être de l'idée de *post-connoisseurship*, la littérature épimoderne mobilise, elle, le paradigme pour le faire dérailler d'une autre façon encore : en établissant d'autres vérités par l'usage du faux ou de la falsification.

On pourra trouver une illustration frappante de cette évolution dans la comparaison de trois romans qui envisagent la falsification d'un seul et même peintre, Modigliani, personnage à la vie romanesque ayant lui-même inspiré des faux légendaires (des célèbres têtes de Livourne

au plus récent scandale de l'exposition de 2017 à Gênes). Modigliani semble concentrer tous les défis qui se posent à un *connoisseurship* d'inspiration morellienne. Ses œuvres sont parmi les plus falsifiées[a], parce qu'il n'existe pas de catalogue raisonné consensuel susceptible d'établir au moins un premier ensemble indubitable d'œuvres authentiques, fonctionnant comme la collection-étalon à partir de laquelle évaluer les œuvres problématiques ; la provenance de ses œuvres, particulièrement des dessins, est le plus souvent difficile à établir ; et, à tort ou à raison, il est perçu comme particulièrement facile à falsifier, dans la mesure où son style et sa technique sont aisément identifiables. Maran, dans *Il Modigliani perduto*, remarque du reste qu'on peut toujours confondre Monet et Renoir, ou Mirò et Kandinsky, mais que même quelqu'un qui n'aurait pas la moindre notion d'histoire de l'art peut reconnaître les traits d'un Modigliani : le cou étiré, l'ovale du visage, les yeux en amande[b]. De quoi susciter des faux convoités : prompts à séduire (la facilité à reconnaître le peintre garantissant l'intérêt de l'acheteur) et prompts à être vendus. Si on ajoute à cela les « scandales » liés à la figure du peintre, de sa vie (marquée par la pauvreté, l'alcoolisme, la maladie, les excès, les expositions interdites, et le suicide de Jeanne Hébuterne juste après sa mort) à la réception de son œuvre (avec le discrédit menaçant experts et institutions à chaque révélation de faux, ou les conflits personnels entachant l'évaluation indépendante de son corpus), on ne s'étonnera guère qu'il soit devenu, *post mortem*, un personnage romanesque privilégié pour les fictions de faussaires.

b. Apories postmodernes

Dans les romans postmodernes sur les faux Modigliani, le paradigme indiciaire fonctionne encore : les traces sont authentiques et l'enquête aboutit à un résultat. Celui-ci, cependant, n'est ni le résultat prévu et espéré, ni tout à fait satisfaisant ; le paradigme a fait dérailler l'enquête et le récit vers des voies au mieux inattendues, au pire décevantes. Ainsi, dans *The Modigliani Scandal*, roman de jeunesse de Ken Follett, Dee Sleign, la protagoniste, qui envisage de faire une thèse sur les rapports entre l'art et la drogue, suit une série d'indices qui lui permettent de retrouver un tableau égaré, peint par Modigliani sous l'influence du haschich. Le roman ne se conclut pas, cependant, sur la fin heureuse d'une vérité révélée et éblouissante. D'une part, Dee s'assure de produire deux copies de la toile en question, pour empêcher qu'elle ne soit vendue avant qu'elle ne puisse mettre la main dessus : la découverte

[a] Au point que les romans qui les mettent en scène en plaisantent : voir Nino Filastò, *La notte delle rose nere*, *op. cit*., p. 205.
[b] Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit*., p. 142.

d'un original perdu est immédiatement synonyme de multiplication des faux, dans un effet de contamination directement dû à la dépendance de l'art à son marché, où la valeur financière de l'objet triomphe sur le souci de l'authenticité de l'œuvre. Surtout, la toile authentique elle-même s'avère, *in fine*, peu convaincante :

> Les femmes étaient incontestablement des Modigliani : elles avaient des femmes du peintre le long visage étroit, le nez caractéristique, l'expression insondable. Mais là s'arrêtait la ressemblance avec le reste de son œuvre.
> Elles étaient entremêlées en un fatras de membres et de torses déformés et enchevêtrés, et mêlés à des pans du décor : tissus, fleurs, tables. Jusque-là, cela préfigurait le travail qu'accomplissait – mais en secret – Picasso durant les dernières années de la vie de Modigliani. Ce qui différait, à nouveau, était la couleur. C'était psychédélique : d'étonnants roses, oranges, violets, et verts, peints de manière éclatante et brutale, tout à fait hors période. La couleur n'avait aucun lien avec l'objet coloré : une jambe pouvait être verte, une pomme bleue, une chevelure féminine turquoise.
> « Ça ne m'excite pas », déclara finalement Mike[a].

En d'autres termes, le Modigliani original n'est qu'un mauvais Picasso psychédélique. On peut douter que le tableau s'avère être une source de connaissance heuristique sur l'œuvre d'un peintre dont il diverge si profondément – on voit mal son apport à l'étude de la « *Modiglianiness* », ou « *Modiglianité* », pour parler comme Schwartz. C'est toute l'ironie de ce roman : le paradigme indiciaire et l'enquête de la protagoniste ont bien permis de faire émerger un tableau inconnu, mais qui n'a rien d'un chef-d'œuvre, et dont la capacité à éclairer l'histoire de l'art ou du peintre est des plus douteuses : comme dans le roman de Balzac, il semblerait que l'art du peintre de Livourne s'arrête avec lui.

On peut voir une autre forme de déraillement de l'enquête, et un autre constat pessimiste quant au rapport aux originaux perdus, dans *La notte delle rose nere* de Nino Filastò. Dans ce roman, l'avocat Corrado Scalzi[b] est chargé, par Carol Ellroy, d'enquêter sur la mort de son compagnon, Wayne James, que la police croit noyé par accident mais dont elle est persuadée qu'il a été assassiné alors qu'il cherchait d'*authentiques* sculptures de Modigliani dans les eaux de Livourne[c]. L'enquête de Scalzi, cependant, ne cesse de dérailler en raison de l'intrication du

---

[a] "*The women were unmistakably Modigliani's women: they had long, narrow faces, the characteristic noses, the inscrutable expressions. But that was were the similarity to the rest of his work ended. They were thrown together in a jumble of limbs and torsos, distorted and tangled, and mixed up with bits of background: towels, flowers, tables. So far, it prefigured the work Picasso was doing – but keeping secret – in the last years of Modigliani's life. What was different again was the coloring. It was psychedelic: startling pinks, oranges, purples, and greens, painted hard and clear, quite out of period. The color bore no relation to the objects colored: a leg could be green, an apple blue, a woman's hair turquoise.' It doesn't turn me on,' Mike said finally*." Ken Follett, *The Modigliani Scandal*, *op. cit*., p. 183.

[b] En soi une figure contestable d'enquêteur, comme il le souligne lui-même : « Mon métier, c'est avocat, pas détective. » "*Il mio mestiere è l'avvocato, non l'investigatore.*" N. Filastò, *La notte delle rose nere*, *op. cit.*, p. 27.

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

présent et du passé, de l'authentique et du faux, et du dédoublement des crimes qu'il ne cesse de constater. La solution du mystère de la mort de James, ce n'est pas lui qui la trouve, mais Carol Ellroy elle-même : il a été tué parce qu'il refusait de faire chanter un parrain mafieux. En revanche, l'enquête de l'avocat met au jour d'autres crimes, et d'autres falsifications : le scandale de la fausse tête à la perceuse Black & Decker de 1984 en cacherait un autre, celui de trafiquants d'arts qui manipulent un faussaire révolutionnaire et impressionnable[a], Rofo, en lui faisant croire qu'ils veulent organiser une mystification pour ridiculiser le monde de l'art. Le faussaire fabrique deux autres têtes jetées à l'eau, qu'il croit pouvoir révéler ensuite comme fausses pour dénoncer l'incurie des experts[b], mais pour lesquelles les trafiquants comptent bien profiter de la légende urbaine selon laquelle on trouverait d'authentiques Modigliani dans le Fosso Reale. La décision, cependant, des auteurs (bien réels) de la tête à la Black & Decker, de dévoiler à la télévision leur propre supercherie, met à mal ce projet, en jetant le discrédit sur *toutes* les têtes retrouvées dans les douves de la ville. Une mystification vient révéler une falsification, alors qu'un faux en cachait un autre (et inversement : face à la tête à la Black & Decker, qu'ils savent ne pas être de leur faussaire, les trafiquants en viennent à se demander s'il n'y a pas, après tout, d'authentiques Modigliani à Livourne…). De même, un crime en masque un autre : alertée par Rofo désabusé de la manipulation dont il est victime, Jeanne Modigliani, la fille du peintre, aurait été assassinée par les trafiquants, dans un meurtre qui préfigure celui de James[c]. Le tout, sur fond de *vraies* sculptures de Modigliani, qui n'auraient jamais été jetées à l'eau (la légende urbaine ment[d]), mais conservées dans une maison abandonnée, et qui finissent aux mains du grand banditisme…

Résultat : l'enquête de l'avocat n'aboutit pas à la solution désirée, mais permet d'élucider des crimes du passé ; ceux-ci, cependant, demeurent sans preuve, ou attestés seulement par des preuves très fragiles[e] : la lettre de Rofo à Jeanne, qui accrédite la thèse de son assassinat plutôt que celle d'une mort par accident, ne peut plus être authentifiée par le faussaire qui meurt dans le roman. Les vraies têtes, dont Scalzi trouve les preuves d'authenticité, disparaissent quelque part dans un coffre-fort en Suisse. Indices, interprétation

[a] Lui-même une sorte de double de Modigliani. *Ibid.*, p. 99.
[b] En faisant, ironiquement, lui aussi un Modigliani inconnu sous la forme d'un mauvais Picasso (pour rendre impardonnable la méprise) : « Il ne s'était même pas inspiré de ses sculptures, mais de Picasso » : "*Non s'era neppure ispirato alle sue sculture, ma a Picasso […].*" *Ibid.*, p. 106.
[c] « Je pense qu'il s'est reproduit avec James, d'une certaine façon, la même situation d'il y a dix ans avec Jeanne. » "*Con James sto pensando che si sia riprodotta in qualche modo la stessa situazione di dieci anni prima con Jeanne.*" *Ibid.*, p. 218.
[d] Elle serait le fruit d'une *mauvaise lecture* : l'interprétation, comme biographie sérieuse, d'un mauvais roman sur Modigliani inspiré de la *Vie de Bohème*. *Ibid.*, p. 75.
[e] *Ibid.*, p. 233.

et preuves ne coïncident plus : la vérité émerge bien *in fine*, en tant que le lecteur est à même de comprendre à la fois les tenants et les aboutissants des crimes du présent, et de ceux du passé ; mais rien ne vient plus corroborer des thèses qui ne reposent que sur la foi accordée aux investigations des personnages. L'enquête sur la mort de Jeanne est rouverte, mais pour meurtre par inconnus : il est douteux qu'elle puisse réellement aboutir. Les authentiques ont disparu. Les faux n'ont cessé de se démultiplier. L'enquête a fait proliférer traces, indices et preuves, se dédoubler les personnages, sans pouvoir faire de son récit un mécanisme attributionniste transformant l'indice en preuve, et le récit de l'enquête en vérité consensuelle et admise. Car tous les représentants de l'authenticité et du *connoisseurship*, qui pouvaient avec certitude distinguer ontologiquement le vrai du faux, ont disparu, dans le roman : l'historien de l'art est mort assassiné ; Jeanne Modigliani, qui pouvait, comme nul autre, reconnaître épiphaniquement les œuvres de son père, comme si la filiation biologique était aussi d'ordre esthétique[a], n'est plus ; Modigliani lui-même apparaît, dans les passages où est retracé son point de vue, comme un fantôme parmi les morts[b]. Et la critique stylistique est déconsidérée au profit de la *bonne histoire* de provenance[c]. Ce qui reste, *in fine*, c'est un récit heuristique, certes, mais qui repose, en vérité, sur une demande d'adhésion de ses lecteurs.

D'où le sentiment de fictionnalité que ne cessent d'éprouver les protagonistes : enquêtant sur des faits réels, à l'intérieur de la diégèse, ils se pensent constamment comme protagonistes de fiction[d], comme s'ils étaient entrés métaleptiquement dans un univers fictionnel – mouvement qui symbolise, en fait, l'entrée dans un autre régime de vérité : non plus l'évidence ontologique stabilisée du paradigme indiciaire, mais le récit heuristique des résultats d'une enquête qui déraille, révèle un savoir inattendu sans répondre en bonne et due forme et systématiquement à toutes les questions posées. Scalzi vit ainsi l'entrée dans l'enquête comme une entrée en fiction : « ils arrivaient après, les avocats italiens, une fois les investigations faites et les hypothèses consolidées. Et lui ne faisait pas exception. Cela lui aurait fait plaisir, il aurait été amusant de traverser l'écran et d'entrer dans le film, de sauter à cheval

---

[a] Voir *Ibid.*, p. 205.

[b] « "Qui veut souffrir les peines de l'Enfer / Va sur la Pania l'été comme l'hiver." Dedo, de retour à Livourne, répète souvent ce proverbe. […] Livourne l'été est un songe où apparaissent les morts. » "*'Chi vuol patir le pene dell'inferno/ Sulla Pania d'estate e d'inverno.' Dedo è tornato a Livorno, ripete spesso quel detto.* […] *D'estate Livorno è un sogno in cui appaiano i morti.*" *Ibid.*, p. 131.

[c] « La critique est moins fiable que l'histoire. Les illuminations esthétiques rendent possibles les bévues. Les péripéties d'une œuvre d'art, de sa naissance à ses passages de main en main, sont crédibles. » "*La critica è meno affidabile della storia. Le illuminazioni estetiche permettono gli abbagli. Le vicende di un'opera d'arte, dalla nascita ai passaggi di mano, sono attendibili.*" *Ibid.*, p. 165.

[d] Voir par exemple leurs commentaires sur « la parfaite atmosphère de roman policier anglais » ou de « film à suspense » ; "*l'atmosfera perfetta del giallo inglese*", "*film di suspense*". *Ibid.*, p. 36. Voir aussi p. 112, 122, 244, 285.

lui aussi et de batifoler dans l'enquête sans être coincé dans son fauteuil à jouer les spectateurs[a]. » Tout se passe donc comme si le récit produit par le mécanisme attributionniste indiciaire était garantit non plus par une procédure institutionnellement contrôlée et reconnue de production de véridicité, mais par des mécanismes narratifs heuristiques parce que répondant à une logique toute différente : celle de la cohérence du récit, qui repose sur des principes logiques de nécessité, de possibilité, de vraisemblance, et sur des systèmes de catégorisation doxiques. Savoir mener l'enquête, quand on est avocat et non pas détective, quand on entre dans le film, c'est savoir bien raconter. Aussi Scalzi est-il doublé par une autre enquêtrice, Olimpia, qui revendique la pratique de l'abduction, l'heuristique du vraisemblable et les pouvoirs de l'imagination, contre les procédures cartésiennes des autorités judiciaires, dans son débat avec Scalzi :

> – Je n'invente rien. J'imagine. C'est différent.
> – Tout le reste, délit compris, tu l'imagines. Tu te fies trop à l'abduction peircienne. […] C'est le processus par lequel on arrive à une hypothèse rationnelle en faisant l'économie des données objectives, en recourant à l'imagination et l'intuition. […] Seulement, après, il faut les trouver, ces données. […] Les procureurs sont abductifs seulement quand ils travaillent pour eux-mêmes. Si c'est l'avocat qui indique une piste, ils deviennent plus cartésiens que Descartes. Ils veulent des preuves mathématiques, et considèrent le vraisemblable presque comme faux[b].

Dans un contexte postmoderne, toutefois, où les « données objectives » sont le plus souvent, au mieux, décevantes, au pire, trompeuses, la pratique de l'abduction peut s'avérer la plus efficace : elle ne permet peut-être pas de faire définitivement condamner des coupables, mais elle fait émerger des vérités méconnues, ou des interprétations nouvelles, sur le passé. De même, le recours aux *topoi* et aux types fictionnels est parfois étonnamment probant. Ainsi de la discussion sur l'un des suspects, Sarcì : « Mais je vois plus Sarcì en victime qu'en assassin. […] C'est le genre de personne qui suscite la haine. Exactement tout le contraire de James, qui était aimable et doux, le type de l'érudit naïf et enthousiaste[c]. » Comme dans le roman policier

---

[a] "*arrivavano dopo, gli avvocati italiani, a indagini fatte e ipotesi consolidate. E lui non faceva eccezione. Gli avrebbe fatto piacere, sarebbe stato divertente sfondare lo schermo ed entrare nel film, salire a cavallo anche lui e scorrazzare nell'inchiesta senza essere costretto in poltrona a fare da spettatore.*" *Ibid.*, p. 28.

[b] "*– Non me le invento. Lo immagino. È diverso. – Anche il resto, delitto compreso, lo immagini. Ti fidi troppo dell'abduzione peirciana. […] È il procedimento con cui si arriva a un'ipotesi razionale facendo a meno dei datti obiettivi, usando l'immaginazione e l'intuito. […] Solo che dopo bisogna trovarli, i dati. […] I pubblici ministeri sono abduttivi solo quando lavorano in proprio. Se è l'avvocato a indicare la pista, diventano più cartesiani di Cartesio. Vogliono l'evidenza matematica, il verosimile lo considerano quasi falso.*" *Ibid.*, p. 33. La méthode d'Olimpia, pourtant, fait bel et bien progresser l'enquête (voir p. 37).

[c] "*Ma Sarcì lo vedo meglio come vittima che come assassino. […] È una di quelle persone che suscitano odio. Proprio il contrario di James, che era gentile e mite, il tipo dello studioso ingenuo ed entusiasta.*" *Ibid.*, p. 59.

à énigme traditionnel[a], les rôles sont permutables (l'assassin peut cacher la victime, et inversement) et les caractères, figés, définissent essentiellement non seulement les identités, mais les comportements. Or, en l'occurrence, les remarques sont justes : Sarcì s'avèrera être à la fois l'assassin de James et la victime d'un criminel ; tandis que James est bien l'érudit désintéressé qui ne comprend que trop tard qu'on le manipule. De même que dans les romans d'Agatha Christie, la solution est textuellement et métatextuellement inscrite à même le texte dès le premier quart du livre, et le roman se conforme avant tout aux règles de composition du récit policier bien construit ; mais c'est aussi une manière de suggérer que, ce qui compte dans l'approche qu'on a du passé, ce sont moins les « données objectives » telles qu'on peut les collecter que les catégories épistémiques et narratives qu'on mobilise pour *bien raconter* le passé – et pour bien retrouver les récits par lesquels ce passé *se racontait*. La réussite du canular des fausses têtes de Livourne ne doit rien aux objets, ni aux « données objectives » disponibles sur le peintre et son œuvre, et tout à la puissance d'un récit, d'une légende urbaine qui sert de cadre herméneutique pour la réception de toutes les (pseudo) reliques laissées par l'artiste : « Si quelqu'un y jetait une bicyclette, dans le Fosso, elle deviendrait une sculpture de Modigliani[b]... » La force performative du récit devient le nouvel objet de l'enquête, plus que les faits ou les traces, ou la cause unique qu'on pourrait chercher à leur attribuer – d'où la pertinence du recours aux outils narratifs et fictionnels qui permettent le mieux de mesurer et de déconstruire cette force performative.

C'est que le rôle du récit policier a évolué depuis la nécessité, dans les romans de Conan Doyle tels que les analyse Boltanski, de rétablir la solidité et le sens d'une réalité sociale et politique menacée dans ses fondements par le crime : le récit postmoderne s'avère davantage hanté par la résurgence du passé dans le présent, par la question de l'héritage du passé, de ses injustices et de ses énigmes non résolues. Ce n'est pas un hasard si la « *beffa* », la « farce » des têtes de Livourne, est relue selon un prisme inquiétant, mêlant violence de la mafia et blanchiment d'argent à travers des œuvres d'art[c], par Filastò, avocat impliqué dans plusieurs

[a] Nous entendons par là « les romans policiers de l'âge d'or, c'est-à-dire dans l'entre-deux-guerres où domine le roman d'énigme fondé sur le défi au lecteur ». Voir Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes, op. cit.*, p. 164.

[b] "*Se qualcuno ci buttasse una bicicletta, nel Fosso, diventerebbe una scultura di Modigliani…*" N. Filastò, *La notte delle rose nere*, *op. cit.*, p. 102.

[c] « Une farce ? C'est ainsi qu'on l'a appelée dans les journaux. La plaisanterie des jeunes gens en veine d'excentricités a fonctionné comme miroir aux alouettes. […] Mais la blague n'est venue qu'après. Avant, il s'est produit quelque chose de plus sérieux, à savoir une escroquerie colossale dans le champ artistique. Sans la folle variable de la tête fabriquée à la Black & Decker, qui sait combien de faux Modigliani auraient émergé du Fosso Reale… » "*Beffa? Così l'hanno chiamata i giornali. Lo scherzo dei ragazzi in vena di stramberie ha funzionato da specchietto per le allodole. […] Però la goliardata venne dopo. Prima ci fu qualcosa di più serio, cioè una*

procès médiatiques, dont celui de l'attentat néofasciste contre l'Italicus Express, ou celui du « Monstre de Florence », pour lequel il écrit *Storia delle merende infami*, titre qui décalque polémiquement la *Storia della colonna infame* de Manzoni. Chaque affaire policière n'est pas seulement le révélateur d'un état présent de la société italienne : elle impose qu'on s'interroge sur ce que, dans le roman, l'auteur appelle le « *retroscena* », les « coulisses », « l'arrière-plan » oublié ou occulté de l'événement qui fait énigme, qui se comprend (et s'avère heuristique) seulement si on le réintroduit dans un contexte historique qui rend compte de la formation (et de la déformation, démocratique, politique, sociale) de l'Italie contemporaine[6]. Dans *La notte delle rose nere*, l'enquête de 1994 n'aboutit que si on fait retour en 1984 ; et les événements de 1984 eux-mêmes, à l'orée de chaque partie, sont mis en regard du point de vue de Modigliani retournant malgré lui à Livourne en 1909. Les événements se dédoublent parce que, qu'au fond, le but de l'enquête est moins de restaurer l'unité et la cohérence de la réalité présente que de mettre au jour les hantises qui continuent d'informer, à l'insu des acteurs, les injustices présentes. Même un canular en apparence purement provocateur est susceptible de révéler les jeux de pouvoirs qui minent les fondements de la société démocratique.

c. Déraillements épimodernes

Le paradigme indiciaire conserve donc un usage véridictif fonctionnel, dans les récits postmodernes, en tant que l'enquête aboutit ou, au moins, produit des résultats ; mais cet usage repose sur (ou impose) des déraillements produisant des réponses décevantes ou inadéquates, ouvrant d'autres champs d'investigation que celui qui était prévu à l'origine, et mettant en avant l'utilisation de ressources proprement fictionnelles (types, métalepses, vraisemblance) pour interroger les récits présents et passés qui forment la *trame* du « tissu sans couture de la réalité ». Les récits épimodernes, quant à eux, vont plus loin, puisqu'ils font délibérément dysfonctionner le paradigme pour construire des vérités alternatives, en fictionnalisant d'emblée traces et indices[a].

Dans *Il Modigliani perduto*, Maran, le narrateur, un ancien faussaire reconverti comme expert d'art, est suspecté à tort d'avoir falsifié et volé des tableaux du peintre barcelonais

truffa colossale nel campo dell'arte. Senza la variabile impazzita della testa fabbricata alla Black & Decker, chissà quanti falsi Modigliani sarebbero emersi dal Fosso Reale…" *Ibid.*, p. 51.

[a] Une pratique déjà mise en œuvre dans certains romans policiers, comme *Un indice de trop* (*The Double Clue*), où Poirot invente (sans toutefois le *fabriquer* lui-même) un faux indice pour confondre le coupable (voir Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit*., p. 51.), mais qui se systématise dans les récits épimodernes.

Manolo, et d'avoir tué le prêtre chargé de les conserver. Le vol serait motivé par le fait que cet artiste espagnol aurait peint l'une de ses propres toiles par-dessus un authentique Modigliani encore inconnu. L'accusation s'avère fabriquée de toutes pièces par l'ex-fiancée de Maran, Francesca, qui lui reproche la mort de son père, historien de l'art suicidé après que l'on a retrouvé l'un des faux de Maran dans son bureau à l'université. Dans le roman, Maran incarne donc la figure paradoxale du faussaire comme expert, une critique de la figure du connaisseur qui remotive le cliché, que l'on trouvait encore chez Bourget, de l'expertise supérieure de l'artiste sur celle de l'expert officiel.

La police découvre les empreintes digitales de Maran sur les lieux du crime et l'arme du meurtre, et en conclut qu'il se trouvait dans l'église où le tableau a été volé, et qu'il a tué le prêtre. C'est une extrapolation logique des traces disponibles, qui mène à un compte-rendu rationnel du passé, mais un compte-rendu erroné : les empreintes ont été déposées exprès pour orienter la police sur la piste de l'ancien faussaire. Le paradigme indiciaire déraille : il ne produit plus un récit véridique du passé, mais propose une histoire trompeuse, menaçant la liberté d'innocents, et ne permet plus que l'établissement de faussetés. Si le paradigme dysfonctionne comme outil heuristique de dévoilement de la vérité, la seule solution est de le manipuler pour le forcer à aboutir au récit juste : de jouer le jeu du véritable criminel et de forger des indices pour construire une autre histoire. Ainsi, pour exonérer Maran, son partenaire Vito Campos organise-t-il un faux cambriolage d'un autre tableau de Manolo, et un faux témoin capable de dire à la police qu'il a vu le vrai coupable[a]. Faux indices, faux témoignages et faux événements deviennent les moyens de restaurer la vérité et de permettre à Maran d'échapper à la prison. Ce déraillement du paradigme indiciaire fonctionne évidemment comme critique de son usage attributionniste, scientifique ou véridictif : il ne permet pas de résoudre correctement l'enquête, ni d'attribuer justement les œuvres. Il conserve, en revanche, un usage heuristique, si on le *détourne*.

Dans le roman, en effet, Francesca et Maran jouent faux contre faux, fiction contre fiction, pour manipuler le paradigme indiciaire qui sert aux historiens de l'art à identifier les Modigliani en en faisant un usage policier, afin de confondre l'adversaire (Francesca) ou de s'exonérer (Maran). Leurs faux visent à créer une série d'attentes et d'interprétations dans l'esprit des spectateurs visés (en l'occurrence, de la police et du monde artistique) pour orienter leurs décisions et leurs actions : la falsification, encore une fois, a une double visée,

[a] S. Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 154.

performative et pragmatique[a], en tant qu'elle repose sur la tendance des spectateurs à tirer les conclusions les plus plausibles des indices qu'elle met en avant[b]. Expliquant à sa sœur Sofia comment il a été incriminé par les faux indices, mais lui mentant au sujet du Modigliani qui lui a servi à prouver son innocence (elle ignore qu'il en est le véritable auteur), Maran cite Conan Doyle : « J'ai raisonné des jours durant et je suis parvenu à la conclusion favorite de Sherlock Holmes : une fois écartées les hypothèses impossibles, il ne reste que la vérité. – Une fois éliminé l'impossible, ce qui reste, si improbable que cela soit, doit être la vérité, me reprend Sofia[c]. » La nuance est importante : ce *doit* être la vérité, sans qu'on puisse être tout à fait certain que ce soit le cas (on peut interpréter le modal *must* du texte d'origine, traduit en italien par *deve essere*, dans le sens de l'expression d'une nécessité logique, d'une conclusion inévitable, comme c'est sans doute l'intention d'Holmes dans ce passage ; mais aussi, et notamment parce que Doyle n'a pas employé *have to*, dans le sens du plus probable, du plus logique[7]). Du reste, ce n'est *pas*, dans le passage en question, la vérité, puisque Maran ment : c'est la conclusion logique, crédible, vraisemblable qui doit émerger de la mise en récit indiciaire de ses faux. Plus tard, lorsque Maran écoute Francesca admettre sa propre manipulation de faux indices, il commente, dans un renversement frappant de la citation d'Holmes : « Étrange, mais crédible[d]. » Holmes se concentrait sur le vrai qui quelquefois n'était pas vraisemblable, Maran croit en ce qui est étrange mais crédible. Son point de vue évolue depuis l'adhésion qui se veut rationnelle à une nécessité logique résumée par une maxime frappante, à la formulation d'un principe fiduciaire : une conception plus fragile de la vérité, mais paradoxalement présentée comme plus authentique, *in fine*, que la croyance du détective londonien en un vérité unique, englobant et rationnalisant tous les aspects de l'enquête et de la

---

[a] En témoigne exemplairement le personnage du faussaire Blount dans un roman policier récent (Anne Perry, *Revenge in a Cold River*, London, Headline, 2016.) Blount ne joue qu'un rôle très mineur dans l'intrigue : il est mort avant qu'elle ne commence, et son cadavre ne sert qu'à incriminer l'enquêteur chargé de découvrir son assassin. Si le personnage est un faussaire, dans le roman, ce n'est pas parce que c'est utile au récit, mais parce que son corps est falsifié, qu'il incarne à lui seul l'idée de faux indice chargé de faire dérailler l'enquête : il est mort noyé, mais on lui a aussi tiré dans le dos. Ce sont donc deux récits possibles, contradictoires, de sa mort, qu'on peut reconstituer ; et c'est dans l'écart entre ces deux récits que se déploie le piège. L'intrigue ne se résoudra pas par la production d'une preuve matérielle (aucun des personnages ne parvient à en fournir, malgré leurs efforts), mais par le montage des récits, au cours d'un *procès*, de témoins clés, dont les *reconstitutions* de l'affaire se corroborent ou se contredisent.

[b] « Tu t'es appuyée sur des faits réels pour créer ton petit numéro, un expédient fondamental pour qui veut tromper son prochain. » "*Hai attinto a fatti reali per creare il tuo teatrino, un espediente fondamentale per chi vuole truffare il prossimo.*" S. Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 211-212.

[c] "*Ho ragionato per giorni e sono giunto alla conclusione preferita di Sherlock Holmes: scartate le ipotesi impossibili, resta solo la verità. – Eliminato l'impossibile, ciò che resta, per improbabile che sia, deve essere la verità. – Mi corregge Sofia.*" *Ibid.*, p. 198. On trouvera le texte original, "*How often have I said to you that when you have eliminated the impossible, whatever remains,* however improbable*, must be the truth?"*, dans Arthur Conan Doyle, « The Sign of Four » dans Kyle Freeman (dir.), *The Complete Sherlock Holmes*, New York, Barnes & Noble Classics, 2003, vol.I, p. 126.

[d] "*Strano, ma credibile.*" Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit*., p. 212.

réalité. C'est pourquoi la révélation finale de la solution de l'intrigue ne reprend pas le cliché du triomphe conclusif exprimé par le monologue du détective présentant la *seule interprétation possible*, mais un *dialogue* de deux *faussaires*.

De fait, à la fin du roman, le narrateur va jusqu'à créer un faux Modigliani perdu qu'il cache sous un faux Manolo. C'est à ce point précis que le récit policier se fait critique du connoisseurship à la Morelli : le faussaire est constamment présenté comme un meilleur expert que les érudits et les historiens de l'art parce que la falsification apparaît comme pratique épistémique *en soi*. « Qui mieux d'un faussaire est capable de reconnaître le travail d'un autre faussaire[a] ? », fait mine de s'interroger Maran. Le récit insiste en effet sur l'idée que la falsification est un outil épistémique efficace pour aboutir à une compréhension plus fine de l'œuvre d'art que celle des experts dupés, ou même du peintre de l'œuvre originale lui-même : du faux Manolo, Sofia, la sœur de Maran, qui ignore que son frère en est le véritable auteur, déclare que c'est le meilleur qu'elle ait vu[b]. L'*exphrasis* du tableau reflète du reste le jeu de la falsification et du *connoisseurship* qui sous-tend le roman : « *Nu de Jeanne*, ainsi qu'a été baptisé le tableau, la représente à mi-buste, assise, les yeux sans âge, le cou étiré, la tête inclinée de côté et l'ovale du visage pâle […]. Dans ce tableau, il y a tous les portraits connus du peintre maudit[c]. » Cova compose sa peinture fictive comme le ferait un faussaire, comme un agencement de détails archétypaux assemblés pour créer une impression d'ensemble crédible. Il recrée la vision d'un *connoisseur* qui chercherait simultanément des touches idiosyncratiques et un sentiment général de « Modiglianité », tout en offrant à la fois un savoir analytique et synthétique du style du peintre. Car, comme le remarque Maran, le tableau fonctionne comme un résumé heuristique de chacun des traits appartenant à la catégorie esthétique subsumée sous le nom de Modigliani. C'est un outil épistémique, un instrument né d'une pratique du connoisseurship et potentiellement utile à une formation en connoisseurship : après tout, Friendländer lui-même, dans *De l'art et du connaisseur*, décrivait l'attributionnisme comme « la comparaison inconsciente entre le tableau à identifier et un tableau idéal qui existe dans mon imagination[d] », une image mentale-étalon créée à partir du savoir comparatif de toutes les

[a] "*Chi meglio di un falsario è in grado di riconoscere il lavoro di un altro falsario?*" *Ibid.*, p. 37.
[b] *Ibid.*, p. 198.
[c] "Nudo di Jeanne*, così è stato battezzato il quadro, la raffigura a mezzo busto, seduta, con gli occhi senza età, il collo allungato, la testa inclinata da un lato con l'ovale del viso pallido […]. In quel dipinto c'è ogni ritratto conosciuto del pittore maledetto.*" *Ibid.*, p. 213.
[d] Max J. Friedländer, *De l'Art et du connaisseur*, traduit par Henriette Bourdeau-Petit, Paris, Le Livre de poche, 1969, p. 198-199.

œuvres connues d'un artiste donné[a]. En matérialisant cette image mentale dans son faux, Maran agit, ironiquement, en connaisseur.

Le faux s'avère ainsi un outil heuristique capable de véhiculer une vérité qui resterait sinon inaccessible, ou un savoir d'ordre esthétique ou artistique, comme du reste le reconnaissait Friedländer : « Beaucoup d'amateurs ont eu la révélation du génie de Memling à travers un faux Memling[b]. » Le faussaire semble ainsi être le mieux à même de percevoir la *Modiglianité* de Modigliani : si Rembrandt reste Rembrandt malgré les désattributions ou les réattributions, Modigliani pourrait bien être encore plus Modigliani après un faux ou deux[c]. Plutôt que de se demander si oui ou non un tableau est *de* Modigliani, il faudrait s'interroger, suggère le roman de Cova, sur ce qui constitue la *Modiglianité* que nous avons en partage et qui sert de cadre de réception à notre expérience esthétique de l'œuvre du peintre : « Un artiste peut plaire pour les tableaux qu'il peint, pour la vie qu'il a vécue, pour ce qu'il a laissé au monde, lui dis-je. Et puis il y a Amedeo Modigliani, qui pour moi est tout cela à la fois. C'est l'incarnation du génie, rebelle et déterminé, du bohémien alcoolique et généreux, de l'homme de culture marqué par un destin tragique : celui d'atteindre la gloire une heure après sa mort[d]. » Mogliani, pour le narrateur, est un archétype vivant, le représentant du mythe du génie artistique et d'un vaste ensemble de clichés culturels qu'il incarne tout en les excédant. Ce portrait est suivi de l'évocation des fausses têtes. La *Modiglianité* selon Maran est ainsi une certaine conception de l'art perçu comme l'actualisation du mythe romantique de l'artiste vocationnel, mais à travers un prisme ironique : la qualité mythique du peintre est aussi ce qui explique la propension de son œuvre à être falsifiée. Modigliani est davantage pertinent pour le narrateur comme construction culturelle, comme une image du caractère sacré de l'art, que comme le créateur de reliques auctoriales[8]. Ses faux sont parties intégrantes de sa légende, et la capacité à distinguer sa *main* devient dès lors moins importante que celle de reconnaître les significations sociales, symboliques et culturelles de son œuvre. Le faussaire triomphe sur le connaisseur parce que sa falsification d'un tableau qui contient *tout* l'œuvre du peintre fonctionne comme une meilleure explication et transmission de ce sens de la *Modiglianité* que ce que

[a] *Ibid.*, p. 201.
[b] *Ibid.*, p. 307.
[c] Car, de même que « le nom Rembrandt recouvre une forme de dichotomie entre le sujet biographique et l'artiste » (Charlotte Guichard, « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture », art. cit., p. 1395.), de même la Modiglianité ne dépend pas, *in fine*, de l'authenticité de chaque œuvre singulière attribuée au peintre. Il s'agirait donc de distinguer à nouveau entre authentification et attribution, comme on le faisait avant l'époque moderne (voir Thierry Lenain, *Art Forgery, op. cit*., p. 148.).
[d] "*Un artista può piacere per i quadri che dipinge, per la vita che ha vissuto, per quello che ha lasciato al mondo. – Gli dissi. – E poi c'è Amadeo Modigliani che per me è tutto questo messo insieme. È l'incarnazione del genio, ribelle e determinato, del bohemien alcolizzato e generoso, dell'uomo di cultura segnato da un destino tragico: raggiungere la gloria un'ora dopo la morte.*" S. Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 30.

l'attributionnisme académique, préoccupé par la provenance et l'authenticité, peut offrir. Faux et authentiques fonctionnent ainsi main dans la main pour façonner la signification sociale d'une œuvre pour des publics contemporains. C'est tout le sens du défi lancé par la fiction contemporaine au connoisseurship : établir un dialogue dynamique entre les experts ou les savants et les productions culturelles interrogeant la place, le sens et la diffusion des œuvres d'art dans une société où leur perception est modelée à la fois par les découvertes scientifiques et la transmission de légendes.

Et où la mise en récit du passé, après le *linguistic turn*, les théories d'H. White et la fin des grands récits, est susceptible de faire polémique. Acculé par la police qui fouille son passé pour mieux le confondre, Maran s'exclame : « Je ne comprends pas pourquoi exhumer des faits morts et enterrés[a]. » La police n'a pourtant pas tort, en ce que c'est bien dans le passé de Maran, dans son ancienne relation avec Francesca, que se trouve la clé du complot qui l'incrimine ; mais elle s'égare en voulant à tout prix produire les reliques de cette relation comme preuves irréfutables de ce qui a eu lieu : la connaissance du passé, dans le roman de Cova, semble émerger plus efficacement si l'on invente les fausses preuves qui viennent corroborer les souvenirs et prêcher le faux pour aboutir au vrai, que par une minutieuse recherche archéologique au mieux peu convaincante, au pire fallacieuse. Ainsi, pour convaincre Francesca que son père était en réalité partie prenante de la falsification qui, découverte, l'a poussé au suicide, et non un homme accusé à tort qui s'est tué parce qu'il désespérait de prouver son innocence, le narrateur dévoile une photographie de lui et de ses complices posant devant le faux[b]. La photographie fonctionne bien ici comme un enregistrement d'un fait avéré et un témoignage sur la vérité du passé, mais l'ex-fiancée refuse de croire le narrateur qu'elle sait être faussaire et détruit la preuve, comme si la destruction de la trace du passé équivalait à la non-existence du fait. Ce sont donc deux limites majeures du paradigme indiciaire qui sont mises en évidence dans cet épisode : il ne peut être employé seul, mais doit être intégré à une création fictionnelle pour être pleinement heuristique ; et il est, de toute façon, bien moins convaincant qu'une bonne fiction. Le narrateur a bien plus de succès lorsqu'il convainc le monde autour de lui de l'authenticité de ses faux Modigliani et Manolo, que lorsqu'il tente de dire à la vérité à son ancienne amante par l'exhibition d'une archive personnelle. Deux processus de production de la vérité coexistent ainsi dans le roman, la vérité sur le passé telle que les archives peuvent l'attester, et la vérité restaurée par le récit construit à partir de faux indices. La première, cependant, s'avère moins efficace que la seconde : si la découverte du

[a] "*Non capisco perché rivangare fatti morti e sepolti.*" Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 143.
[b] *Ibid.*, p. 216.

faux Modigliani pourrait être, comme l'affirme le narrateur, « la preuve physique d'une légende[a] », celle de l'histoire d'amour entre le peintre et Jeanne Hébuterne, le simple récit des faits avérés, tels que révélés par les archives, ne pourrait constituer, selon lui, qu'« une assommante leçon d'histoire de l'art comme [celle que délivrait son] professeur prompt à la logorrhée et à la digression[b]. » Le paradigme indiciaire tel que le détourne la falsification est donc à la fois plus révélateur, *et* plus convaincant : la falsification a des vertus épistémiques et pédagogiques.

Ce n'est pas qu'il faille rejeter entièrement le paradigme indiciaire. De la même manière que le *post-connoisseurship* n'invalide pas l'ensemble des principes épistémiques du *connoisseurship*, mais les retravaille pour aboutir à une conception moins individualiste et centrée sur les noms[9] de l'histoire de l'art (« L'étude scientifique de l'art pourrait être mise en œuvre selon ses propres termes, plutôt que d'être la servante de l'attributionnisme[c] », écrit Schwartz), la fiction épimoderne mobilise le détournement du paradigme indiciaire pour mettre un avant un usage ouvert et souple de celui-ci, constamment conscient de ses limites[10]. Le narrateur recourt ainsi à une technique très morellienne dans l'élaboration de ses portraits authentiques : de ses modèles, il imagine « leurs pensées à partir des petits gestes qu'ils font sans s'en rendre compte[d]. » De la même manière que le coup de pinceau inconscient, mécanique, est censé révéler la trace de la main et la maîtrise du peintre, le geste machinal trahit la personnalité du modèle. Mais, dans le roman, de tels signes ne sont pas pris pour argent comptant : ce ne sont que les fragments d'une vérité dispersée que le tableau doit reconstruire, dont il doit offrir l'image possible, partielle, subjective. Sa grand-mère, ancienne peintre elle aussi, remarque au sujet de son portrait de la jeune Teresa : « Aucune photographie ne serait capable de donner à ce point le sentiment de l'âme comme ce dessin[e]. » C'est évidemment un cliché ; mais qui souligne le fait que le simple enregistrement d'une image comme signe indiciaire ne peut atteindre le même niveau de vérité que le portrait – quoique celui-ci soit une interprétation biaisée de la réalité, puisque c'est aussi un pastiche du style de Modigliani, et non une tentative mimétique de rendre le plus exactement possible les traits de Teresa. Il y a donc deux manières de faire dérailler le paradigme indiciaire pour le rendre *plus heuristique* : d'une part, remplacer les vraies preuves par de faux indices, jouer récit contre récit la construction

[a] "*la prova fisica di una leggenda*". *Ibid.*, p. 117.
[b] "*non terrò una lezione noiosa di storia dell'arte come quel nostro insegnante logorroico e dispersivo.*" *Ibid.*
[c] Gary Schwartz, « Rembrandt Studies after the Age of Connoisseurship », art. cit., p. 315.
[d] "*immaginavo i loro pensieri dai piccoli gesti che fanno senza rendersene conto*". Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit*., p. 28-29.
[e] "*Nessuna fotografia sarebbe capace di cogliere la stessa anima di questo disegno*". *Ibid.*, p. 88.

d'une réalité communément acceptée, dès lors que l'appréhension consensuelle de celle-ci dépend de jeux de pouvoir, de domination ou de manipulation qui menacent l'intégrité des personnages ; et d'autre part, à partir des vrais indices, multiplier les récits possibles, les reconstitutions éphémères et plurielles, pour désamorcer la tentation de la solution définitive, de la caractérisation univoque, ou de l'identification réifiante.

Parce qu'elle est intrinsèquement narrative, la falsification est donc parfois, à en croire les romans épimodernes, plus éclairante que les discours savants, même lorsque (ou dès lors que) elle s'affirme comme « une mise en scène, rien d'autre qu'une illusion, un entrelacement de vérité et de fiction[a] ». D'une part, parce qu'elle permet de moduler les usages heuristiques possibles du paradigme indiciaire : il s'agit non plus de faire de l'attributionnisme un geste véridictif univoque, établissant une fois pour toutes un lien causal ou identitaire entre un auteur et un objet ou un événement, mais d'interroger la manière dont nous tissons la réalité de séries de gestes attributifs qui la rendent intelligible. À l'idéal aléthique de l'usage traditionnel du paradigme indiciaire, ces récits substituent donc un idéal éthique du bon usage de la fiction : bien raconter, c'est choisir les bons indices et les mises en récit adéquates susceptibles de s'avérer les plus heuristiques, quand bien même elles seraient fabriquées *ad hoc* pour susciter des attributions trompeuses. La pratique du déraillement est avant tout une pratique narrative. D'autre part, parce qu'elle construit le faux comme un récit à la fois synthétique et analytique capable de susciter des exégèses nouvelles : le faux Modigliani de Maran est en soi éclairant, parce qu'il incite à relire l'ensemble de l'œuvre du peintre comme un tout cohérent, dont il révèle les lignes de forces et les caractéristiques essentielles (essentielles en ce qu'elles sont culturellement définitoires de son style, s'entend) ; mais aussi parce qu'il montre combien la somme des récits qui entrent en jeu dans notre perception de son travail informe notre réception de l'œuvre. Non seulement le canular des fausses têtes n'aurait jamais pu fonctionner sans le portrait culturellement accepté de Modigliani en artiste maudit, mais, suggère Maran, nous resémantisons ses portraits féminins et l'ensemble de ses œuvres en fonction des récits de sa vie et de sa geste auxquels nous sommes le plus attachés. Le partage de ces récits est donc fondamental, et le faussaire, parce qu'il est avant tout un maître dans l'art de raconter les histoires, est un médiateur crucial de l'importance et du sens que nous accordons à l'*héritage* de l'artiste en général : il nous permet de nous constituer nous-mêmes en héritiers, en prenant conscience des modalités et du poids de cet héritage.

[a] "*Una messinscena, nient'altro che illusione, un intrecciarsi di verità e finzione.*" *Ibid.*, p. 209.

Faire un faux, c'est donc toujours *raconter* une histoire qui est aussi un discours épistémique sur notre rapport à l'art et au passé. Que les romans contemporains s'intéressent davantage aux conditions heuristiques de la constitution de tels récits, comme dans les ouvrages postmodernes (comment écrit-on le passé *après* son déroulement, dans le poids et l'énigme de l'héritage, et comment la falsification peut-elle nous permettre d'en être acteurs ?), ou qu'ils fabriquent ou altèrent exprès ces conditions mêmes pour aboutir à la production de nouveaux récits, comme dans les livres épimodernes (comment produire des récits *à la surface* des légendes qui existent déjà, pour en percer les secrets et troubler les images reçues ?), le jeu qu'ils entretiennent avec le paradigme indiciaire n'est pas là pour en récuser l'efficacité : comme dans le *post-connoisseurship*, il s'agit d'en étendre les possibilités, en exploitant ses lacunes et ses faiblesses.

II. Le paradigme indiciaire, de la matrice narrative à la matrice fictionnelle

Les récits postmodernes et épimodernes consacrent donc l'efficacité narrative et heuristique du paradigme indiciaire, à condition que soient soumises aux participants les conditions de production et de réception de ces récits, afin qu'ils puissent décider librement s'ils adhèrent ou non aux reconstitutions proposées. Il ne peut plus faire fonction de discours véridictif d'autorité, mais peut, en revanche, ramener du *jeu* (au double sens d'activité ludique et de trous dans la trame) dans la mise en récit du passé et des événements qui font énigme. Toute la question est de savoir alors quel type de récit on produit à partir des divers détournements et déraillements du paradigme indiciaire : une narration plus ou moins fallacieuse mais qui conserve une prétention factuelle et véridictive, ou une fiction assumée qui s'affirme heuristique ?

1. De l'indice à la preuve ; de l'indice à la fiction

Le détournement du paradigme indiciaire vers la production non plus d'une narration véridictive, même trouée, incomplète ou fragile, mais d'une fiction éclairante, peut être mis en œuvre par plusieurs mécanismes de fictionnalisation qui exploitent les ressources du paradigme non plus pour avérer des faits passés ou résoudre des énigmes, mais pour rendre convaincants les récits fictionnalisés offerts à la délectation et à l'examen critique du lecteur. Comme le souligne rétrospectivement Carlo Ginzburg lui-même,

> qui dit indice dit aussi preuve. […] Et pourtant, je suis frappé par le fait qu'il n'y avait pas la moindre discussion sur la preuve dans l'essai de 1979 – c'est-à-dire sur les procédures formulées historiquement et négociables historiquement qui permettent de distinguer une conjecture vraie d'une conjecture fausse. Je dis bien fausse et non pas feinte ou inventée. Aujourd'hui, je serais prêt à présenter de nouveau cette conjecture (qui avait tellement plu à Italo Calvino) qui attribuait aux chasseurs l'origine de la narration qui serait ainsi née comme description de la séquence des traces laissées par un animal. Mais dans l'économie de mon essai […] il n'y avait pas la place pour une discussion sur des conjectures qui auraient pu ensuite se révéler fallacieuses[a].

Le fonctionnement abductif du paradigme indiciaire semble ne pas permettre de présumer de la nature du récit produit : conjecture vraie, conjecture fausse, *et*, comme le montrent les romans de notre corpus, conjecture feinte. Car il se produit, dans nos romans, deux types de détournement du paradigme indiciaire : un premier pour produire des conjectures *fallacieuses* en ce qu'elles sont non seulement fausses, mais trompeuses ; un second pour produire, sciemment, des fictions. Nous avons vu les usages possibles qui pouvaient être faits du premier dans la partie précédente, et comment les récits, notamment épimodernes, parvenaient à sauvegarder le caractère heuristique des conjectures fallacieuses ainsi élaborées, ou le caractère paradoxalement véridictif des conjectures « vraies » produites à partir d'indices fallacieux. Il nous faut étudier à présent comment le paradigme peut être mobilisé pour produire des conjectures ni vraies ni fausses, mais relevant d'une feintise ludique partagée, de la fiction.

a. L'abduction comme création de mondes

Ce peut être, d'une part, comme on a commencé à la voir avec *La notte delle rose nere*, le résultat d'une extension du raisonnement abductif, pris non plus comme outil pour inventer de nouvelles lois scientifiques à partir de faits « surprenants », ou pour inférer des faits particuliers à partir de faits également « surprenants » (ou « énigmatiques », pour le dire avec Boltanski), comme dans l'enquête criminelle[b], mais comme matrice fictionnelle propre à créer des mondes et des récits possibles. C'est un fonctionnent déjà caractéristique du roman policier, décrit par Eco dans *Les Limites de l'interprétation*, à partir des exemples de *Zadig* et de Sherlock Holmes. Car tout le problème est de passer de ces conjectures à une certitude, de traiter l'indice comme une preuve en bonne et due forme, de faire le saut qui transforme la

[a] Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après » dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 37-47.
[b] Voir Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 260.

conjecture soit en loi ou en cause avérée, soit en fiction. C'est, en effet, selon Ginzburg, à partir de l'époque postmoderne, le souci de la preuve qui semble départager le discours savant véridictif de la feintise ludique partagée : « Avec la diffusion du postmodernisme et de son corollaire historiographique (l'impossibilité répétée de distinguer de manière rigoureuse entre les récits historiques et les fictions), la question de la preuve disparaissait d'un coup de la scène. Il était donc plus urgent que jamais de s'en occuper[a]. » Dans le cas du récit historique, en effet, l'abduction autorise la généralisation, malgré le caractère énigmatique, anormal et anomal, de l'indice qui a, en premier lieu, déclenché la démarche d'enquête ; généralisation qui garantit *in fine* la possibilité de produire un savoir[11]. Dans le cas de la fiction en revanche, l'anomalie provoque un décrochage par rapport à la réalité qui ouvre sur un monde fictionnel. C'est la production d'une preuve, c'est-à-dire de ce qui permet la démonstration de la qualité référentielle du récit construit à partir du paradigme indiciaire (le récit correspond bien au réel, il est *vrai* sur le mode de l'*adaequatio*, il peut donc participer à construire la réalité), qui permet de changer la conjecture en discours véridictif – et c'est le refus de la preuve qui en fait une amorce de fiction.

Eco rappelle que l'usage du paradigme indiciaire, par les historiens ou les médecins, vise à émettre « des conjectures sur la qualité textuelle d'une série d'éléments apparemment séparés[b] », et que le « texte » ainsi reconstitué requiert, pour être reconnu comme tel (et comme production sensée) une « règle idiolectale[c] » – autrement dit, la capacité de comprendre et de restituer le code qui le constitue en propre et lui donne sens. L'usage du paradigme indiciaire relève de l'abduction au sens peircien du terme, en tant qu'il exige de « trouver également, en même temps que le cas, la règle[d]. » Pour Eco, qui distingue quatre types d'abduction, l'abduction hypocodée correspond à l'identification du « topic » qui unit le texte en un tout cohérent, à partir à la fois d'une connaissance intertextuelle qui permet de comparer le texte à des textes similaires[e], et de principes logiques qui permettent de sélectionner, parmi l'ensemble des lectures possibles du texte, la bonne, à commencer par les principes d'économie[f] et de vraisemblance[g]. Est ainsi mis en œuvre un jugement téléologique[h], en ce qu'il suppose qu'un tout cohérent unifie la série d'indices ou de signes qu'il interprète en un texte sensé, mais

[a] C. Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », art. cit.
[b] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*,
[c] *Ibid.*, p. 261.
[d] *Ibid.*, p. 263.
[e] *Ibid.*, p. 272.
[f] *Ibid.*, p. 210.
[g] *Ibid.*, p. 272.
[h] *Ibid.*, p. 273.

seulement vraisemblable : celui-ci en effet ne présume pas de l'existence effective de ce qu'il reconstitue, mais crée un « monde textuel possible », ce pourquoi Eco peut affirmer que les « abductions hypocodées – sans parler des abductions créatives – sont des mécanismes créateurs de mondes[a]. » Toute la question est alors de savoir si ce monde créé correspond au monde réel, ou non : c'est le principe de ce qu'Eco appelle la « méta-abduction », typique de l'enquêteur du récit policier : « L'individu possible que j'ai défini comme habitant du monde de *mes croyances* est le même individu du *monde réel* que quelqu'un recherche[b]. » Toute la question, dans les récits de faux, sera alors de soir *à qui* on laisse la responsabilité, *in fine*, de la méta-abduction : qui décide de la pertinence épistémique de l'enquête sur le plan *référentiel* (ses résultats, quoiqu'incertains et lacunaires, renvoient à un certain état du monde réel) et non pas seulement sur le plan de la *modélisation* qu'elle permet du monde ? Qui prête à la carte des pouvoirs référentiels, et non seulement mimétiques ? Qui décide que la métalepse est possible, que le « je suis ici » est pertinent, et que la carte ne suscite pas simplement le danger sylleptique du simulacre ?

Dans le récit policier traditionnel, cette responsabilité est prise en charge par l'enquêteur : l'agentivité du lecteur tient alors au crédit qu'il décide d'accorder à la solution d'un Holmes ou d'un Poirot (le récit du détective correspond à ce qui s'est effectivement produit dans la diégèse), ou à la défiance qu'il manifeste (sur le modèle des enquêtes de Pierre Bayard : la solution narrée n'est au mieux qu'une conjecture fausse, Holmes s'est trompé ; au pire qu'un mensonge, Poirot a délibérément choisi le récit qui convenait le mieux à sa conception conservatrice du monde et de la réalité – un choix corroboré par le fait que Poirot, par exemple, décide parfois délibérément de *ne pas donner* la bonne solution à la police, comme dans *Murder on the Orient Express*). Dans les récits postmodernes et épimodernes, en revanche, cette responsabilité tend à être laissée au lecteur, ce qui explique que, en cas de défiance ou de falsification, l'alternative ne se déploie plus entre l'erreur et le mensonge, mais entre le faux et la fiction : soit le récit proposé est *fallacieux*, parce qu'il a délibérément été mal construit (ou on a délibérément piégé le mécanisme de sa construction) pour tromper (comme les *Protocoles des Sages de Sion*, ou, moins sinistrement, comme les faux de Vella ou la civilisation Chupac) ; soit le récit est *fictionnel*, parce que l'exhibition de ses mécanismes de construction lui permet de se présenter comme une *feintise ludique partagée*, une reconstitution non référentielle mais heuristique : comme le récit de Braithwaite, qui met en scène les mécanismes mêmes (apocryphes, citations masquées, mauvaise foi narratoriale, enquête aporétique, etc.) de son jeu

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*, p. 274.

avec le réel, ou *De toutes pièces*, où le curateur décrit par le menu, pour le plaisir du récit captivant que constitue en soi la collection, les falsifications qu'il opère sur ses objets. Le texte que constitue le microcosme de la collection y fonctionne ainsi comme un miroir hétérotopique de la société capitaliste contemporaine, mais ce microcosme est ostensiblement artificiel, séparé du monde réel à la fois par les parois concrètes du hangar et le système d'étiquetage et d'ordonnancement aliénant du curateur. Il constitue un *phantasma*, un reflet déformant et donc critique du monde, reflet offert au lecteur et au spectateur virtuel de la collection *en connaissance de cause*, même si le dernier ignore tout des falsifications du curateur : le miroir escamoteur qui constitue le point central du dispositif d'exposition suffit à l'alerter sur le nature anti-mimétique et a-référentielle de ce qui lui est donné à voir.

Il existe cependant une différence marquante entre Zadig et Sherlock Holmes, les deux exemples mobilisés par U. Eco : Zadig « se retire de sa propre méta-abduction juste au moment où il est sûr qu'elle est correcte. Il est probablement si fier de son habileté à construire des mondes textuels qu'il refuse de s'impliquer dans un jeu purement extensionnel. […] Il voudrait être honoré en qualité de maître de l'abduction et non comme porteur de vérités empiriques[a]. » Eco en conclut qu'« il s'intéresse davantage à une théorie de l'abduction qu'à la découverte scientifique[b] », mais on pourrait aussi postuler qu'il s'intéresse moins à la véridicité du texte produit qu'à la qualité narrative de celui-ci, à sa capacité à faire monde, à constituer donc un tout cohérent, vraisemblable et convaincant, et, en dernier recours, le roman « bien fait » qu'évoque Eco dans la postface du *Cimitero*. En effet, la découverte de Zadig tourne mal en raison d'un quiproquo pragmatique : les fonctionnaires royaux pensent et veulent entendre un récit factuel et véridictif, quand Zadig *partage*, pour le *plaisir* du monde textuel bien construit, un récit possible des événements (en l'occurrence, convaincant parce qu'obéissant aux principes d'économie et de vraisemblance). Il s'arrête, devant la méta-abduction, aux portes de la fiction – aux portes, parce que Zadig favorise l'abduction hypocodée, dans son économie narrative, pour assurer la crédibilité du récit. Il n'en va pas de même pour Holmes[c], qui favorise, lui, les abductions créatives, qui reposent sur un principe d'invention mimétique : « Holmes essaie certainement d'imiter la façon dont Watson devrait avoir pensé […], mais il est obligé de choisir, parmi les nombreux parcours mentaux possibles de Watson […], celui qui fait preuve de la plus grande cohérence esthétique, ou de la plus grande "élégance". Holmes invente une

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*, p. 274-275.
[c] « Holmes ne choisit pas entre des probabilités raisonnables, ce qui représenterait un cas d'abduction hypocodée : à l'inverse, il parie contre tous les pronostics, il invente pour le seul amour de l'élégance. » *Ibid.*, p. 281.

histoire. Il se trouve tout simplement que cette histoire possible est analogue à l'histoire réelle[a]. » Selon Eco, Holmes choisit non plus les principes d'économie et de vraisemblance comme « règles idiolectales » de son abduction, mais l'élégance esthétique, le plaisir ludique du récit bien fait, la bonne histoire, susceptible de séduire davantage son auditeur[12]. Si, comme Zadig, il se retirait de sa méta-abduction, il fournirait un exemple parfait de détournement fictionnalisant du paradigme indiciaire. Mais, contrairement à Zadig, Holmes fait le saut : il le peut, en tant qu'il se trouve encore personnage d'un type de récit qui le lui permet. Personne ne croirait Braithwaite, en revanche, s'il se piquait de proposer sa reconstitution de la vie de Flaubert comme récit factuel. C'est que les hypothèses de Braithwaite, si elles ne sont pas toutes falsifiables au sens épistémologique du terme, sont en revanche *falsifiées* : c'est ce que représente le perroquet, moins symbole du Logos que rappel des prémisses fallacieuses qui fondent l'investigation, le culte des reliques et le deuil mélancolique, qui trouvent leur remède dans l'écriture fictionnelle de soi. En revanche, chez Conan Doyle, « Watson représente l'incontestable garantie que les hypothèses de Holmes ne peuvent être falsifiées[b]. » Elles sont presque de l'ordre du performatif plutôt que du constatif : ce que raconte Holmes est vrai parce que, a-t-il décidé, *c'est la seule solution possible* – quand bien même la moins vraisemblable, la moins économe, la moins prouvable.

Dans les récits postmodernes, l'abduction est donc généralisée, mais le stade de la méta-abduction est inaccessible ou problématique. Soit, en effet, le récit rend la méta-abduction impossible : le catalogue d'*Un cabinet d'amateur* est dénoncé, *in fine*, comme fictif. Soit le récit laisse au lecteur l'entière responsabilité de la méta-abduction : Filastò s'arrête avant d'écrire noir sur blanc que Jeanne Modigliani n'est pas morte par accident mais assassinée par des trafiquants d'œuvres d'art. De telle sorte que la frontière entre fait et fiction est en rigueur maintenue, à moins que le lecteur ne décide délibérément de relire la réalité sur le modèle fictionnel. Dans les récits épimodernes, la méta-abduction, en revanche, fait le succès du faussaire : Maran convainc l'ensemble de son encourage que sa reconstitution indiciaire, pourtant fondée sur de fausses traces, est « analogue à l'histoire réelle », et de fait elle l'est en partie : les prémisses sont fausses, les conclusions justes. Les récits de faussaires n'emploient donc pas la méta-abduction dans le sens de l'accréditation d'un simulacre trompeur. S'ils l'utilisent, c'est d'une part parce que la fiction créée doit « porter la vérité », pour parler comme Sliv : leurs récits indiciaires sont des « inventions » au sens de « l'acte de découvrir quelque chose qui existe déjà quelque part, et Holmes invente au sens où l'entend Michel-Ange quand

[a] *Ibid.*, p. 278.
[b] *Ibid.*, p. 282.

il dit que le sculpteur découvre dans la pierre la statue qui est déjà circonscrite et cachée au sein de la matière sous le marbre en excès[a] […]. » La falsification débouche *in fine* sur un récit à prétention aléthique ou heuristique : « porter » la vérité perdue ou inaudible (la non-culpabilité de Maran) ou désirable (la nécessité de la concorde politique et d'un savoir consensuel, chez Sliv). Le faux Manolo ou les Chupacs sont déclarés comme authentiques par que le récit qu'ils permettent de construire est pensé comme vrai. L'usage méta-abductif s'accompagne toutefois de sérieux avertissements éthiques qui en régulent le fonctionnement et en limitent la portée : Maran reconnaît que son faux est voué, à terme, à être détecté par les spécialistes, et que l'illusion ne durera qu'un temps (ce qui importe peu : le paradigme a joué son rôle et il aura été innocenté d'ici à la découverte[b]) ; le contre-exemple de la création d'Al-Qaida dans *Les Producteurs* vient rappeler les potentielles conséquences atroces d'une manipulation déréglée du paradigme, ce dont les *Protocoles* constituent, dans le récit d'Eco, l'exemple par excellence, pour militer en faveur de *limites de la fiction*.

C'est qu'il y a une claire différence entre la conjecture abductive scientifique et la conjecture abductive fictionnalisante : la première, comme le souligne D. Thouard, doit être « réglée » par « toute procédure relevant d'une démarche objective, intersubjectivement falsifiable, propre au paradigme de "l'explication". Le passage *immédiat* du signe indiciel à l'extrapolation de sa "cause" ou de sa signification ne présente aucune garantie » ; il faut en passer par « une théorie d'ensemble qui fonde les règles de présomption. […] La présomption ne remplace pas l'expérience de la lecture et de la compréhension, mais limite par avance les possibilités de signification[c]. » Non seulement il faut privilégier les abduction hypocodées, mais les « règles idiolectales » qui fondent celles-ci doivent être explicites et discutables pour garantir la falsifiabilité de l'hypothèse, et donc sa valeur *épistémique*. La méta-abduction est alors un moyen d'avérer une théorie. C'est, par exemple, une règle qu'on trouve chez Maria Attanasio : les règles du jeu de la reconstruction de la vie de Ciulla sont rendues explicites pour le lecteur ; charge à lui de discuter et de disputer les résultats obtenus, ce qu'il peut faire parce qu'il a la garantie que Maria Attanasio, sur le modèle de Marguerite Yourcenar dont elle se réclame, a *limité* les possibilités d'invention fictionnelle selon la double règle de la *notizia* et du *ragguaglio* qu'elle s'est donnée. Le récit a une ambition aléthique : il ne s'agit pas de faire

[a] *Ibid.*, p. 278.
[b] Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 214.
[c] Denis Thouard, « Indice et herméneutique : cynégétique, caractéristique, allégories » dans *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 75-89.

advenir une réalité désirée, mais de dévoiler une histoire occultée et en partie perdue, qui nécessite donc une *ré-invention* fictionnelle.

En revanche, les abductions créatives de Sliv ou de Maran sont sciemment dérégulées, puisqu'il s'agit de laisser aux destinataires le soin de faire l'enquête eux-mêmes, donc d'établir leurs propres règles herméneutiques (même si les faussaires ne se privent pas de leur suggérer la direction à prendre). Ceci parce que l'ambition est aussi, ou surtout, *ontologique* : Sliv n'a pas de connaissance du passé à transmettre, mais une société nouvelle à faire advenir ; Maran veut créer un faux Modigliani heuristique et mettre fin une fois pour toutes aux crimes du passé qui le hantent encore ; Sylvain, dans *Excusez les fautes du copiste*, ambitionne de faire advenir un tout autre régime esthétique d'appréciation des œuvres d'art. Il s'agit même de créer une vie de toutes pièces, comme l'ambitionne le greffier des *Veuves* qui considère la fiction plus heuristique que l'archive ou le témoignage : l'écriture falsifiée du journal du prince hâve doit accréditer une vie jamais vécue, et sert de modèle d'écriture au narrateur pour donner sens et force de conviction à son ludique sacrifice textuel. Il y a donc un double usage épimoderne de la méta-abduction. D'abord, un usage véridictif qui repose sur l'engagement éthique des partenaires de la communication fictionnelle, et sur la convention d'une double limite de l'interprétation et de la fiction. Ensuite, un usage proprement fictionnel, qui revendique le détournement du paradigme comme outil de production de fictions proliférantes[a], critiques, dans *La Réfutation majeure* ou dans *Veuves au maquillage*, chez le curateur de Cécile Portier, ou même dans la manipulation qu'on fait subir aux cartes chez Fanny Taillandier pour reconstruire de nouvelles épopées ; ou comme outil ontologique de création de nouvelles réalités, chez Polet Polet, Bello ou Cova. Si le premier usage est célébré comme heuristique et émancipateur, le second, en revanche, est présenté dans toute l'ambiguïté de ses dangers. C'est donc celui qui repose le plus sur un engagement fiduciaire : sur l'engagement des faussaires à créer des falsifications qui « portent », malgré tout « la vérité », et non des récits néfastes comme les *Protocoles* ; sur l'engagement des destinataires à ne reconnaître le pouvoir performatif ou démiurgique que de fictions recevables, « *warranted* » (contre les théories du complot ou les récits de propagande).

[a] Il y a bien sûr, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un usage du paradigme indiciaire à des fins de prolifération de la fiction, puisque l'enquête du lecteur le mène de texte en texte ; mais sans nécessairement de mobilisation de la méta-abduction : les mensonges de Marana ou les hypothèses du lecteur achoppent toujours sur le mauvais résultat – ou plutôt sur un résultat inattendu, qui infirme l'hypothèse préalable, inachève le récit précédent, et relance l'enquête. De même dans *« 53 jours »* : toutes les méta-abductions tentées par le mauvais lecteur s'avèrent être des pièges. Là se joue peut-être un indice de ce que la fiction contemporaine en général propose comme modalité de bonne lecture : l'adhésion rigoureuse du lecteur à sa décision contractuelle pragmatique, certes ; mais aussi la capacité à savoir quand être Zadig ou Holmes, quand s'arrêter au seuil de la méda-abduction et quand la mettre en œuvre.

b. De la recherche causale au cercle herméneutique

Le deuxième processus qui permet de détourner le paradigme indiciaire de sa fonction traditionnelle véridictive pour en faire une matrice fictionnalisante consiste à l'exploiter non plus comme un mécanisme de recherche causale mais comme un outil proprement herméneutique. De même que les faussaires n'ont pas inventé le passage du raisonnement abductif à la création de mondes possibles, mais l'ont détourné pour créer sciemment des mondes fictifs, de même l'usage herméneutique du paradigme indiciaire ne leur appartient pas. Jean-Marc Ferry souligne en effet que l'opposition entre l'exploitation du paradigme dans le but de la recherche de la cause et l'exploitation du paradigme dans celui de la recherche du sens peut recouper l'opposition entre « sciences nomologiques » et « sciences idiographiques », « sciences de la nature » et « sciences de l'esprit » :

> A présent, l'abduction qu'autorise la grammaire indiciaire ne nous renvoie plus d'une chose à une autre, mais d'un signe à un autre. La voie sur laquelle nous met l'indice n'est plus celle d'un *token* factuel, mais celle d'un effet de sens. Le modèle de relations externes de choses (*Sachzusammenhang*) fait donc place à celui de relations internes de sens (*Sinnzusammenhang*[a]).

Ce modèle, cependant, est appauvrissant pour les sciences humaines, selon Ferry, car il ne permet que des inférences limitées : « le paradigme indiciaire n'offrirait une clé, si l'on veut, herméneutique pour la compréhension du monde culturel, qu'en ce qui concerne les strates de comportement et de croyance, d'action et de représentation, qui relèvent d'un certain automatisme, et peuvent, à ce titre, tomber sous la catégorie de la *réification*[b]. » Ceci, du moins, pour satisfaire aux exigences de l'abduction hypocodée et de la règle idiolectale falsifiable qui garantissent l'acceptabilité scientifique des résultats ainsi produits : cet usage du paradigme indiciaire inviterait ainsi à considérer les acteurs impliqués comme des *types*, et leurs actions et leurs motivations comme des *topoi*[c]. Or c'est évidemment cette limitation qu'exploitent ironiquement les récits de faux : ils s'en approprient l'apparente scientificité, pour mieux produire des fictions. Aucune des falsifications des *Falsificateurs* ne pourrait fonctionner si

[a] Jean-Marc Ferry, « Le paradigme indiciaire » dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 91-102.
[b] *Ibid.*
[c] C'est pourquoi sciences naturelles et récit policier reposent sur la même logique d'attribution causale indiciaire, (voir Luc Boltanski, *Énigmes et complots*, *op. cit*., p. 19.) C'est aussi ce qui explique que, dans le récit à énigme traditionnel, la psychologie des personnages obéisse à des *topoi* plus qu'à un souci de réalisme.

elles ne reposaient pas sur des mécanismes *prévisibles* : à partir des recettes narratives les plus éprouvées, Lena et Sliv créent les fictions les plus inventives (la civilisation Chupac, par exemple). La narration indiciaire détournée repose donc sur une logique mimétique, de reproduction, de répétition ou de citation, qui fait reposer l'efficacité du récit sur du déjà lu, vu et entendu. Comme ne cesse de le souligner Simonini dans *Il cimitero di Praga*, les complots les plus réussis sont ceux qui n'apprennent rien à personne, mais jouent des biais de confirmation de l'auditoire. Une telle poétique repose donc sur la mobilisation d'archétypes de ou clichés ; elle engage l'exploitation de matrices narratives, génériques, bien connues, et exploite l'horizon d'attente des destinataires, à l'image du mimétisme stylistique d'Ellis dans *A Talented Man*, des clichés pseudo-dix-huitièmistes présents dans les fausses lettres de Chatterton, ou de la technique de Paolo Ciulla : « produire, à partir d'une série de photos, autant de petits clichés, qui, côte à côte, fonctionnent comme un grand cliché unique, l'image entière du billet[a]. » L'art de la contrefaçon créatrice trouve son équivalent dans la mosaïque palimpsestuelle de nombre de récits de faux :

> Ni plagiaire ni nègre, ni cet entre-deux mi-chair mi-poisson qui, peut-être, fait la fortune de certains polygraphes. Ce que j'exécute ne ressemble pas tout à fait à cela, on me rangerait plutôt du côté des faussaires, qu'il s'agisse d'œuvre d'art ou de billet de banque : il y a de la fausse monnaie à l'origine de mes travaux d'écriture, il y a de la gravure au quart de poil […]. Je n'ai jamais rien fabriqué d'autre que des billets de banque, très rarement je me suis amusé à dissimuler une licorne ou un lièvre dans le fond du tableau, l'absence de fantaisie étant garante du résultat – ce qui m'est arrivé d'exécuter par la suite n'est qu'une extension de cette manie, une façon d'en systématiser les gestes, de les rendre plus larges, plus généreux quand la surface à remplir s'agrandit, quand les figures se raréfient pour disparaître au profit du texte. Du billet de banque à la page d'écriture il n'y a qu'une différence de taille et d'épaisseur du support ; la signature (trait illisible du trésorier) prend une place et une importance indues mais le mensonge ne change pas d'allure – seulement, il se fait plus libre et supporte les épreuves[b].

Si le greffier a « des cantines pleines de contes de fées[c] », c'est que le faux, à certains égards, s'en rapproche, par un art de la répétition, de la variation sur un même thème, de l'art de supporter les épreuves en jugulant les facilités de la fantaisie : c'est la rigueur dans la pratique de l'imposture du faussaire, d'où il tire paradoxalement son originalité, et même sa signature ; c'est aussi l'appel à des lectures d'enfance, des réminiscences mythiques, qui fonctionne comme une *captatio benevolentiae*, une madeleine de Proust. Guy Isnard affirme

---

[a] "*produrre, tramite una serie di foto, tanti piccoli cliché, che affiancati l'uno all'altro funzionano come un unico, grande cliché con l'intera immagine della banconota*." Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit*., p. 85.
[b] Pierre Senges, *op. cit*., p. 10-11.
[c] *Ibid.*, p. 12.

ainsi que les œuvres d'Alceo Dossena étaient commercialisées par un antiquaire qui « prétendait que sur le mont Amiata existait une abbaye submergée au cours d'un mouvement sismique vers la fin du XVIIe siècle. Un prêtre, Don Mario, aurait découvert l'endroit où se trouvait l'abbaye [… mais] celui-ci, coupable de quelques peccadilles, aurait été envoyé en expiation dans un petit couvent de Sienne. Une carte de l'abbaye portant emplacement des précieuses sculptures englouties fut même exhumée des décombres[a]. » Le récit qui « accrédite » le faux repose en fait sur une série de tropes littéraires bien connus : chasse au trésor, personnages d'inventeurs truculents, pittoresques ou fourbes, métaphore de l'enfouissement ou de l'immersion qui rappelle le mythe de l'Atlantide. Ce sont, on l'aura noté, exactement les mêmes recettes qu'on retrouve dans *Les Producteurs* et la civilisation chupac : des séquences narratives bien identifiées, qui permettent de pratiquer les lectures immersives d'enfance chères au Cavedagna de Calvino, celles qui reposent sur la suspension volontaire d'incrédulité consentie face au récit connu et au comblement de l'attente.

À l'inverse, toute l'activité du greffier, ou de Guevara, consistent à déjouer cette prévisibilité narrative, en multipliant des hypothèses de moins en moins vraisemblables à partir des mêmes ingrédients ; toute l'activité de Vella est de faire surgir la *fantaisie* de la vraisemblance philologique. Les faussaires construisent des cercles herméneutiques ouverts qui détournent imperceptiblement le paradigme, d'une part, de l'apparente recherche de la cause ou de l'origine (qui a produit le faux vestige ? le faux manuscrit ?) à la recherche du sens (que déduire du faux vestige ? du faux manuscrit ?). Et, parce que les « indices ne se laissent normalement ramener ni aux catégories du symbole, qui est un signe conventionnel, ni à celles du signal, qui est un signe intentionnel, mais plutôt à celles du symptôme entendu en un sens large [et que le] donné qu'ils constituent, en tant qu'*interpretandum,* n'est pas lui-même un donné pré-interprété[b] », cette recherche ouvre déjà potentiellement sur la dérive herméneutique (la *Vie de Mahomet* est en fait un *Conseil de Sicile*). Et, d'autre part, ils détournent l'interprétation herméneutique de l'explication réglée (la philologie de Hager) à la recréation fictionnelle (la fantaisie de Vella). C'est aussi, dans un sens, le but de l'action d'Ermes Marana, qui multiplie les récits, les faux, les plagiats : plus le Lecteur s'enferre dans son enquête philologique pour retrouver la suite des romans interrompus après leurs *incipits*, moins il ne parvient à mettre la main sur les originaux : à la place, il se perd dans un labyrinthe de récits démultipliés. Absence d'original, impossibilité de la copie parfaite, perpétuel recommencement : la falsification est ce qui permet de donner l'idée d'une actualisation

[a] Guy Isnard, *Faux et imitations dans l'art*, *op. cit*., p. 183.
[b] J.-M. Ferry, « Le paradigme indiciaire », art. cit.

possible de la Bibliothèque de Babel rêvée par Borgès. Que les étapes de ce détournement en deux temps du paradigme, de la cause au sens et de l'explication réglée à la dérive fictionnelle, soient soigneusement masquées, et on aboutit à une falsification manipulatoire ; qu'elles soient explicitées, et on aboutit à une falsification à prétention heuristique.

De même, Alexis Tadié a pu montrer dans un article, à partir des exemples de *Gulliver's Travels* et *Robinson Crusoe*, que c'est de l'impossibilité d'utiliser le paradigme indiciaire comme outil causal que surgit le roman. Lorsqu'il n'est pas possible de remonter de la trace à une explication rationnelle par un raisonnement causal, l'imagination des personnages se déchaîne pour tenter d'en rendre compte quand même et le récit bascule dans la fiction : les mémoires de Crusoe se font un moment « poésie » imaginative devant l'irréductible étrangeté de la trace, avant que la raison ne reprenne le dessus[a]. C'est ce qui se produit dans les lacunes narratives, les récits troués prévus par les faussaires. Le faux original y devient vestige, support d'une histoire perdue à reconstruire par une opération de sélection, d'agencement et d'interprétation de traces. Dès lors, le roman du faux ne naît pas uniquement de la pluralité des histoires dites et recommencées, comme dans les *Mille et une nuits* qui servent de modèle à Marana et Calvino avec lui, mais de pierres d'attentes sous la forme d'autant de faux. C'est ainsi que fonctionne Chatterton, qui ne fait pas qu'inventer de faux poèmes, mais, avec eux, les traces d'une ère tout entière perdue, le Bristol médiéval qu'il refaçonne : ses traités d'héraldique, ses correspondances fictives, sont autant de signes laissés là comme une ébauche de roman historique potentiel, que les destinataires de la falsification doivent faire advenir – c'est du moins ainsi que l'interprète N. Groom. Entre le scénariste graphomane, à la Simonini ou à la Sliv, et le falsificateur laconique, qui s'efface derrière sa création, tel Maran qui crée des faux pour rediriger l'enquête qui l'incrimine dans un autre sens, le partage des rôles, toutefois, n'est guère binaire, en ce qu'ils sont souvent réversibles. Les fragments de corps du narrateur des *Veuves au maquillage*, par exemple, sont à la fois matrices et prétextes à la multiplication de récits de la part des Veuves et du « greffier », et indices laissés là pour que d'autres racontent à leur tour leurs propres histoires : « même disparus, passés sous silence, ses petits morceaux poursuivent leur geste[b]. » Le manque vient assurer le désir continuel d'histoire, relancer la fiction ; l'abondance de récits remplit la promesse d'intrigues toujours nouvelles, assure la

[a] Alexis Tadié, « De la trace au paradigme fictionnel » dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 227-239.
[b] P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 187.

participation des joueurs. Lacune des énigmes, multiplication des narrations se renversent et se répondent[a].

Cette réversion s'explique aussi en fonction de la dualité des attitudes sur lesquelles le faussaire entend jouer, selon qu'il présente sa création comme une idole ou une énigme. Dans le premier cas, l'attitude de vénération rejoint le récit palimpseste de la narration prévisible : il s'agit d'adhérer au récit proposé par les traces en y accordant foi, au nom de la sacralité de l'objet. Dans le second, l'objet perd son autonomie et donc son pouvoir de fascination : il n'est plus caractérisé par la fausse plénitude ontologique de son (in)apparition, mais par son caractère lacunaire et déroutant, qui invite à l'enquête effrénée. Ainsi du rapport ambivalent, dans *Le Plaisir du diable,* de Sonia à la toile de De Witte qui la fascine : elle en fait tantôt un fétiche ontologiquement troublant, en venant à considérer les protagonistes peintes comme des compagnes ou des amies, se laissent entièrement subjuguer par l'effet de présence de la toile-relique ; tantôt le lieu d'un crime, le support d'une série d'anomalies qui désacralisent l'objet pour en faire le prétexte d'une quête paranoïaque qui devient entièrement sa raison d'être. Le faux programme ainsi deux modes de réception contradictoires qui peuvent alterner sans être concomitants : la suspension volontaire d'incrédulité, qui fait le plaisir de la réception, celui de se laisser charmer par un conte connu ou reconnu ; et la suspension volontaire de crédulité, qui ouvre les affres et les délices de l'enquête, mais au prix de la réduction du faux à un pur signe ou ensemble de signes. L'art du faussaire est double : savoir quand raconter, savoir quand se taire ; savoir quand reproduire exactement, jouer du mirage et du miracle du double parfait, savoir quand varier, dévier, rebondir, recréer.

2. Des lectures entravées

En ce sens, il se rapproche de l'écriture du récit policier, qui est lui aussi un art du dire sans dire, de la tentation de trop dire et du plaisir de se taire[13]. Les lectures indiciaires des récits de faussaires sont ainsi soumises aux mêmes entraves interprétatives que celles du roman policier[14], où « le désir de lire devient garant de l'échec[b] ». Le lecteur ou la dupe sont sommés de *lire* les signes sans qu'il leur soit possible de maîtriser entièrement leur lecture, soit que le domaine du lisible soit sciemment mal délimité, soit que la règle idiolectale de la lecture soit

[a] « Hebborn […] produisit un Vandevede pastiche, le signa, l'abîma, puis reçut l'instruction d'"ajouter la très importante, mais aussi très improbable attribution à Jan Brueghel" qui fut peinte par-dessus le nom "Vandevelde" qu'Hebborn avait reçu l'ordre de "découvrir" plus tôt sur la toile (ainsi les faussaires agencent-ils pièges et intrigues, tissent-ils des récits). » Nick Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 62.
[b] A. Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, *op. cit.*, p. 264.

trompeuse, soit que les indices soient irréversiblement polysémiques (ou *ambivoques*[a]), soit que l'enquêteur impose une méthode au mieux suspecte, au pire fallacieuse. Si les pactes de lecture de tels récits sont délicats[15], c'est parce qu'ils sont construits pour simultanément thématiser et déclencher une crise herméneutique – celle là-même qui fait du débordement indiciaire un outil de fictionnalité[16] ; et pour se présenter comme des défis ludiques qui génèrent une double attitude auctoriale et lectorale. Du côté de l'auteur, il s'agit de proposer une « direction de lecture », soit de programmer une interprétation du texte trompeuse mais rigoureusement réglée (ou du moins de donner l'impression que les règles du jeu sont *fair-play*[17]) ; du côté du lecteur, il s'agit de jouer avec une « demande double (perverse ?) qui exige à la fois de pouvoir lire et de ne pas lire[b] », de suspendre la crédulité pour mettre en œuvre une lecture du soupçon, avec toutes ses dérives possibles[18], ou au contraire de suspendre l'incrédulité, et de se laisser porter par le plaisir des indices fallacieux et des solutions plus ou moins controuvées qui permettent *in fine* au romancier de continuer, malgré son respect des règles du jeu et du genre, de *surprendre*. Les fictions de faux empruntent ainsi au récit policier son caractère de « machine à lire », mais tendent à saboter en partie cette machine pour se faire « admirable[s] fiction[s] de la non-lecture » sur le modèle de « La mort et la boussole » de Borgès avec son détective, Lönnrot, qui se croit herméneute exceptionnel et paie de sa vie les errances de son interprétation[19].

a. Entraves à la lecture dans le récit policier

Le paradigme indiciaire, on le sait, demande pour être mobilisé une activité herméneutique qui fait de la composition d'un récit à partir de traces un exercice simultanément de narration et de lecture : « D'emblée, l'activité du détective, par son goût du détail insolite et sa propension à l'élaboration de scénarios, est très proche de la lecture littéraire[c]. » Toute la question est de savoir quelle *confiance* on peut accorder à cette lecture : est-elle la fameuse *seule solution possible* de Sherlock Holmes, l'inévitable conclusion de la démarche abductive à laquelle invite le paradigme et procède le détective, ou un cercle herméneutique dérégulé qui traite le réel comme un livre ouvert où monde, corps et textes[d] sont tous considérés comme des

[a] *Ibid.*, p. 213-238.
[b] Benoît Peeters, « Agatha Christie : une écriture de la lecture » dans Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Reproduction en fac-Similé de l'éd. Clancier-Guénaud de 1982, Paris, Hermann, 2012, p. 166.
[c] Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. op. cit*., 2012, p. 31.
[d] *Ibid.*, p. 102.

signes[a], infiniment réversibles qui plus est[20] ? C'est le double problème du roman à énigme : dès lors que le « tissu sans couture » de la réalité est rayé de façon « surprenante », il est difficile de savoir ce qui est de l'ordre de la marque ou de l'insignifiant ; et dès lors qu'il faut retarder la solution pour « surprendre » à nouveau le lecteur, c'est sur la polysémie et le mystère du signe qu'on insiste : tout est potentiellement lisible, rien n'est immédiatement lisible[21] ; que doit-on lire ?

Selon Dominique Meyer-Bolzinger, il y a une double tentation dans le récit holmésien : d'abord, celle d'un traitement de la trace comme indice « pathognomonique » qui « désignerait le coupable, une signature, une authentification[b] », et qui reposerait sur « un paradigme de l'indice qui aurait la forme d'une bijection : un signe, un sens ; un sens, un signe[c]. » Mais il s'agit là d'une « utopie sémiologique étriquée, [qui] est la limite du récit de détection[d] » en tant qu'elle suspend nécessairement l'enquête, l'interprétation et donc le récit. Ce serait donc d'une lecture contrainte mais fiable : l'agentivité du détective comme du lecteur est réduite, mais la solution paraît indubitable. C'est ce qu'essaie de faire croire le détective dans l'exposé final où il impose sa solution, mais ce n'est pas ainsi que fonctionne le récit, qui au contraire programme la polysémie des traces et l'originalité de leur interprétation. Si bien qu'il faudrait adopter plutôt une démarche « clinique », qui s'intéresse au cas particulier, et tire de l'observation de ce cas un raisonnement qu'on veut rigoureux[e]. Une telle méthode, qui se veut une « aventure sémiologique », conjugue ainsi observation, analogie, et corrélation, pour passer du visible à l'invisible[f] : « Cette complexité sémiotique […] apparaît comme un garant contre toute sémiogenèse trop dérisoire, automatique[g] […]. »

C'est là tout le paradoxe : l'explication finale du détective est convaincante parce que, attachée à traiter du particulier, elle refuse d'appliquer des règles herméneutiques automatiques et de réifier les signes dans des significations figées mais, en même temps, elle s'affirme comme la seule interprétation possible ; elle est narrativement efficace parce que, fondée sur des sauts abductifs, elle est créative et inattendue, et cependant elle doit s'affirmer comme imparable. La solution procède de la pluralisation des lectures possibles de l'indice tout en étant formée selon un processus téléologique de singularisation de l'interprétation. Dès lors, la lecture des indices par le lecteur placé en position de rivalité avec le détective est complexe : non seulement il doit

[a] *Ibid.*, p. 32.
[b] *Ibid.*, p. 89.
[c] *Ibid.*, p. 90.
[d] *Ibid.*, p. 91.
[e] *Ibid.*, p. 94-95.
[f] *Ibid.*, p. 96-97.
[g] *Ibid.*, p. 103.

trancher entre ce qui fait indice et ce qui est insignifiant, non seulement il doit départager l'indice heuristique du leurre égarant, mais en plus il doit décider de ce qui ressortit à une entrave à la lecture qui vise à le maintenir dans une position de dépendance et d'infériorité par rapport au discours du détective, et de ce qui constitue un embranchement narratif possible qui permet une nouvelle interprétation[22]. Doit-il *interpréter* le texte en se laissant piéger par les entraves qui retardent sa compréhension ; doit-il *faire usage* du texte pour décider de sa propre résolution de l'énigme[23] ? Si la configuration du récit autour d'indices énigmatiques fait que l'« espace du roman policier ressemble ainsi à la juxtaposition de microcosmes qui sont tout aussi bien des figurations du texte[a] », faut-il pluraliser les microcosmes textuels et lire le récit policier comme une somme de récits possibles reliés entre eux par un réseaux de traces dont l'actualisation dépend du lecteur, ou faut-il chercher à *limiter* l'interprétation ? Bref : la lecture des récits à énigmes invite-t-elle à trouver *la* solution (et le permet-elle vraiment[24]) ?

Le doute est d'autant plus autorisé que les méthodes du détective, malgré son esbroufe, ne sont pas nécessairement des sommets de rigueur épistémologique : « Ainsi le raisonnement holmésien, après la déconstruction analytique opérée par l'observation, est liaison plutôt que logique. C'est en fait un travail formel qui vise à passer du détail (l'indice) au récit (la solution), par des procédures assez rhétoriques, l'accumulation, la comparaison, l'inversion[b]. » C'est un art du récit plus encore que de l'enquête, l'art de choisir, comme le disait Eco, la solution la plus élégante. L'art du détective[c] est donc un art paradoxal de la fragmentation et de la clôture, de la limitation et de la prolifération, de l'escamotage des étapes cruciales du raisonnement pour surprendre le lecteur, mais aussi du recours au cliché pour le convaincre par du déjà su (pensons à l'anthropologie et la psychologie victoriennes qui fondent comme règles idiolectales les raisonnements de Miss Marple, qu'elle n'expose jamais de prime abord comme tels, mais amorce sous la forme de rapprochements et de souvenirs énigmatiques dont le lecteur ne peut d'emblée saisir la pertinence). La position du destinataire de son discours paraît dès lors proprement intenable.

Selon Meyer-Bolzinger, le personnage de Watson a une double fonction, comme figure de l'écrivain et figure du lecteur ; et dès lors le lecteur de l'œuvre pourrait trouver « dans le texte une place dédoublée, qui dynamise ses propres contradictions – il peut s'imaginer en lecteur génial, à l'instar de Sherlock Holmes, ou bien en lecteur ordinaire, comme Watson[d]. »

---

[a] *Ibid.*, p. 106.
[b] *Ibid.*, p. 112.
[c] Conan Doyle « consacr[e] le détective en artiste du paradigme indiciel ». *Ibid.*, p. 152.
[d] *Ibid.*, p. 163.

Mais, dans la mesure où le texte limite son accès aux informations pertinentes ou les présente de façon biaisée, on pourrait plutôt penser que le texte programme pour le lecteur la place de Watson, tout en lui faisant miroiter celle de Holmes, qui lui reste en réalité hors d'atteinte – sauf à faire usage du texte contre lui-même, en opposant aux scénarii abductifs de Holmes des scénarii alternatifs. La lecture holmésienne, alors, est alors bien plus susceptible d'être une relecture[25].

Le récit policier repose donc sur un système de lecture indiciaire entravée[26] : la lisibilité des traces est compromise et différée pour empêcher le lecteur de percevoir immédiatement la solution de l'énigme, les indices scripturaux « installent dans le récit la logique du défi au lecteur et transforment l'écriture de l'indice en une subtile et perverse rhétorique[a] ». Criminel et enquêteur y adoptent des comportements proches de ceux des faussaires : le premier installe de faux indices comme autant de leurres pour aboutir à la production d'un récit frauduleux des événements passés ; le second rêve de s'affranchir de la charge de la preuve pour imposer sa version des événements sur la seule foi de son autorité, tel Sherlock Holmes dans *The Stock-Broker's Clerk* : « J'ai bien peur de me trahir quand je m'explique, dit-il. Les résultats sans leurs causes sont toujours beaucoup plus impressionnants[b]. » Meyer-Bolzinger note cependant que chez Holmes, le « discours de la méthode » reste le plus souvent présent, car il est « l'enjeu discursif de la rivalité qui s'établit entre le détective et son chroniqueur pour la maîtrise du récit. Le moment méthodologique est le sommet de la geste holmésienne, qui consacre la puissance du récit en tant qu'image de la vérité, au moment même où il s'achève[c]. » Ce qui n'empêche pas le discours du détective d'être un discours autoritaire, en tant qu'il vient clore définitivement l'exploration des différents scénarii possibles, en imposant une fois pour toutes le sien [d].

Le récit de l'enquêteur, fondé sur des abductions créatives « élégantes », ne propose donc pas en réalité de vérité d'ordre aléthique, malgré l'utilisation du paradigme indiciaire, mais pragmatique (proposer un récit efficace des événements, c'est-à-dire suffisamment convaincant pour faire consensus[27]). Il obéit en fait à un double objectif d'efficacité narrative (comme le faux, il faut que le récit soit réussi et séduisant) et de recevabilité épistémique (il

---

[a] *Ibid*., p. 17. Cette logique de défi est en même temps le « contrat d'écriture » que s'impose l'écrivain pour structurer son récit (voir Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, *op. cit*., p. 17-18.) : l'entrave à la lecture et le leurre sont acceptables pour le lecteur parce qu'ils sont régis par ce contrat qui garantit qu'on puisse se *fier* au système de lecture générique proposé (il y a des règles du jeu, qu'elles soient de Van Dine ou non).

[b] "'*I am afraid I rather give myself away when I explain,' said he. 'Results without causes are much more impressive [...]'*." Arthur Conan Doyle, « The Stock-Broker's Clerk » dans Kyle Freeman (dir.), *The Complete Sherlock Holmes*, New York, Barnes & Noble Classics, 2003, vol.I, p. 433.

[c] D. Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes*, *op. cit.*, p. 23.

[d] Voir *Ibid.*, p. 169.

doit se présenter comme une *warranted theory*). Si « les enquêtes de Sherlock Holmes, voire le roman policier qui montre et explique comment le détective a su, posent les grandes questions de l'épistémologie : comment constituer et valider la connaissance ? Comment savoir[a] ? », le régime de vérité sur lequel ils reposent est d'ordre fiduciaire : il s'agit d'accepter de faire le saut méta-abductif avec le détective, d'adhérer au récit proposé. Le récit policier, malgré son recours aux outils de la police scientifique (dont Holmes est reconnu comme l'un des précurseurs) et son discours de la preuve, ressortit moins à la démonstration savante qu'à la rhétorique judiciaire, avec son cortège d'arguments et de preuves, mais aussi d'effets de persuasion reposant d'une part sur la typologie et l'analogie[28], et d'autre part sur des *topoi*, des ressorts affectifs, et des outils fictionnels (vraisemblance, identification, psychologie[b]). La question du *savoir* qui se pose dans de tels récits n'est donc pas celle d'un savoir du général, du reproductible, voire de l'universel, mais du particulier, du singulier et du consensuel. Même quand il est paré des atours du savant, tel un Holmes, le détective ne pose pas tant, peut-être, la question *Comment savoir ?* qu'une question plus précise : *Comment la mise en récit, y compris quand elle est fictionnalisante, peut-elle apparaître à la fois comme un discours de savoir et un discours véridictif ?*

Le détective est en effet confronté à deux enjeux : d'une part, proposer le récit vrai (c'est-à-dire exact sur le plan référentiel) du déroulé des événements qui permette de résorber l'énigme ; d'autre part, fonder ce récit sur un savoir social et culturel qu'il contribue en même temps à constituer[29] – c'est par exemple Agatha Christie indiquant dans la préface de *Cards on the Table* que la lecture du roman, dépourvu de tout indice matériel, ne doit reposer que sur des déductions d'ordre psychologique, justement parce que le roman a pour objet l'étude de la psychologie du meurtrier. Le cercle herméneutique mis en œuvre par l'enquête est aussi un cercle épistémique : reposant sur du savoir, il vise à produire du savoir. Tout l'enjeu, pour le lecteur, est dès lors de déterminer la double acceptabilité, d'une part, du résultat ponctuel de l'enquête, et d'autre part, de ses présupposés comme de ses acquis épistémiques. Or cette acceptabilité ne repose pas sur des garanties scientifiques extérieures (sous la forme d'un apparat critique, par exemple), ou, comme le rappelait Carlo Ginzburg, sur la possibilité d'une généralisation à partir du cas particulier, mais avant tout sur l'efficacité du récit : c'est la force narrative de la solution qui clôt l'enquête qui en garantit la valeur épistémique. Les solutions du détective sont pertinentes parce qu'elles produisent de bons récits.

---

[a] *Ibid*., p. 173.
[b] En tant que cette dernière est stéréotypée et répond à des contraintes génériques. Voir Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, *op. cit*., p. 39.

Dès lors, il y a deux façons de défendre l'efficacité d'une part, la recevabilité de l'autre, de ces récits. D'abord, le détective peut *escamoter* le processus de production du récit indiciaire, pour compter sur l'effet de sidération provoqué par la *révélation* de la vérité[a] : il cherche à provoquer un moment épiphanique comparable à l'ostension de l'authentique, qui demande la suspension du jugement critique et donc la suspension volontaire d'incrédulité – « je vous le dis, croyez-moi ». Ou, au contraire, il peut souligner au profit de l'assistance (et du lectorat) l'élégance de la solution en mettant en scène le raisonnement dans tous ses méandres et ses difficultés : plus l'auditeur ou le spectateur se laisse mener (égarer) dans les détours du récits, moins il tend à exercer son jugement critique ou son incrédulité ; un trop-plein de détails fait oublier les traces volontairement négligées par le détective, ou au contraire celle à qui il est susceptible de donner une importance hypertrophiée[30] :

> C'était le moment de gloire de Poirot, chaque visage était tourné vers le sien dans une attente avide. « Vous êtes bien aimables », dit-il en souriant. « Vous savez, je crois, que je me plais à mes petites démonstrations. Je suis un bavard invétéré. Il me semble que cette affaire a été l'une des plus intéressantes auxquelles j'aie jamais été confronté. Il n'y avait *rien*, voyez-vous, sur quoi m'appuyer. […] Il n'y avait pas d'indices tangibles – pas d'empreintes digitales – pas de documents ou de traces compromettants[b].

C'est tout le principe de *Cards on the Table* : l'enquête y est indiciaire non pas parce qu'elle se fonde sur l'exploitation de traces tangibles, mais parce qu'elle exploite indiciairement des témoignages linguistiques et psychologiques (il s'y joue de manière hypertrophiée ce qui oppose Poirot à Holmes[c], l'étude du discours et de la psychologie par opposition à celle des cendres de cigares et de la déformation professionnelle des mains). La démonstration de Poirot y est purement *prosy* : bavarde, et fondée sur des jeux de discours et d'écritures (il y a des faux, des fausses lettres, dans ce roman d'Agatha Christie[d]).

Or tout l'intérêt de ce roman est que Poirot n'y enquête pas seul : rivalise avec lui Ariadne Oliver, l'écrivaine qui fait fonction de double d'Agatha Christie[31], et qui parvient à la

---

[a] « "Cela vous rappelle Sherlock Holmes, n'est-ce pas ? […] Que voulez-vous, je m'autorise parfois à voler les ruses des autres." "Vous savez, M. Poirot, je ne vois pas du tout où vous voulez en venir." "Excellent ! Pour tout vous dire, c'est ainsi que je produis mes petits effets". » "*'It reminds you of Sherlock Homes, does it not? […] Ah, well, I am not above stealing the tricks of others.' 'Do you know, M. Poirot, I am completely at sea as to what you are driving at.' 'That is excellent, that. In confidence, that is how I get my little effects.'*" Agatha Christie, *Cards on the Table*, [1936], Londres, Harper Collins Publishers, 2016, p. 90.

[b] "*It was Poirot's moment, every face was turned to his in eager anticipation. 'You are very kind,' he said, smiling. 'You know, I think, that I enjoy my little lecture. I am a prosy old fellow. This case, to my mind, has been one of the most interesting cases I have ever come across. There was* nothing*, you see, to go upon. […] There were no tangible clues – no fingerprints – no incriminating papers or documents.*" *Ibid*., p. 252.

[c] Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. op. cit*., p. 141.

[d] A. Christie, *Cards on the Table*, *op. cit.*, p. 247.

même solution que le détective (quoique de manière plus hasardeuse[a]), mais par des moyens tout différents. Poirot prétend rendre son récit recevable par la démonstration de la seule solidité du raisonnement (selon le principe holmésien de la prétendue *seule solution possible*). Ariadne Oliver, quant à elle, fonde ses interprétations sur des logiques purement *narratives* :

> Mais, selon vous, pourquoi voulait-il tuer Mr Shaitana ? En avez-vous une idée ?
> – Une idée ? J'ai tout un tas d'idées. C'est toute la difficulté, en fait. C'est toujours la difficulté, pour moi. Je ne peux jamais penser même à une seule intrigue à la fois. Je pense toujours à au moins cinq intrigues, et c'est l'horreur pour en choisir une. Je peux penser à six beaux motifs pour le meurtre[b].

Elle se moque éperdument de l'exactitude référentielle de ses intrigues[c] : tout ce qui compte est, pour elle aussi, l'élégance narrative de la solution. Face à la réalité qu'elle juge « mal construite[d] », elle s'écrie : « Je pourrais inventer *n'importe quand* un meurtre meilleur que tous les faits divers *réels*. Je ne suis *jamais* en manque d'intrigue[e]. » Seule compte donc la force du récit, ce qui explique qu'elle récuse tout principe de la solution unique : il y a toujours une meilleure intrigue possible, donc toujours une meilleure lecture possible des événements. Là où Poirot et Holmes opèrent un coup de force interprétatif qui a pour but de *limiter* le sens du texte et de clore l'activité herméneutique (donc d'empêcher à la fois de *lire* le texte dans la pluralité de ses significations possibles, et de le *relire* pour en multiplier les interprétations), pour autoriser la méta-abduction, la romancière multiplie les solutions et les lectures possibles, et rêverait de laisser le soin aux lecteurs de choisir, de renoncer à l'étape de la méta-abduction au nom du plaisir de la fiction[f].

C'est que la *lecture* du détective, dans les romans policiers à énigme, se fonde en réalité selon Meyer-Bolzinger sur une *rivalité* auctoriale, manifestée soit par l'ami narrateur (Waston, Hastings), à qui on concède talent et maîtrise narratifs uniquement parce qu'on lui dénie le génie interprétatif qui est l'apanage du détective, soit, dans *Cards on the Table*, avec une autre autrice, qui propose une autre lecture, dont un autre récit, des événements. Les détectives tendent à *mettre en scène* (la scène de révélation finale de Poirot, les escamotages logiques de Holmes) l'efficacité narrative de leurs récits pour dénier à leurs auditeurs/lecteurs la possibilité de trancher quant à leur recevabilité. Il en résulte des lectures triplement entravées[32] : les indices

---

[a] Voir *ibid*., p. 251.
[b] "*'But why do you think he wanted to kill Mr Shaitana? Have you any idea?' 'Idea? I've got any amount of ideas. In fact, that's just the difficulty. It always is my difficulty? I can never think of even one plot at a time. I always think of at least five, and it's agony to decide between them. I can think of six beautiful reasons of the murder.'*" *Ibid.*, p. 105.
[c] Voir *Ibid.*, p. 67.
[d] "*Badly constructed*." *Ibid.*, p. 30.
[e] "*I could invent a better murder* any *day than anything* real. *I'm* never *at a loss for a plot*." *Ibid.*, p. 37.
[f] *Ibid.*

ne sont pas immédiatement lisibles (parce qu'il manque des informations, parce que les informations sont présentées de manière spécieuse…) ; les lectures des faits sont soumises à une exigence d'exactitude qui n'est pas nécessairement la plus heuristique ni la plus efficace (quitte à donner dans l'abduction créative suivie d'une méta-abduction, Ariadne Oliver défend la bonne intrigue contre la solution qui fonde la méta-abduction sur une apparente référentialité de cette solution) ; la version des faits du détective se veut rationnelle mais s'avère en réalité infalsifiable (« Je l'ai presque crue ! Pendant une minute ou deux je l'ai *vraiment* crue – puis mes petites cellules grises ont réaffirmé leur maîtrise. Ce ne pouvait être cela – donc ce n'était pas cela[a] ! »), et le lecteur se voit donc forcé de l'accepter (à moins de se rebeller et de lire contre le texte). Reste à analyser dès lors, dans les récits de faux où, on l'a vu, les pactes de lecture sont cruciaux et les faussaires des maîtres ès narrations séduisantes et autoritaires, la manière dont ces entraves à la lecture, typiques du récit policier à énigme, sont exploitées.

b. Entraves à la lecture dans le récit de faux

Le faux étant un récit réussi, il se donne également à lire aux enquêteurs qui y sont confrontés, soit sous la forme d'indices formant la base d'une narration, soit, plus littéralement, sous la forme d'écrits et de documents à interpréter. Ceux-ci sont piégés pour, comme dans le roman policier, pousser le lecteur à déchiffrer les signes qui l'induisent en erreur. C'est toute la technique, par exemple, du faussaire Treacy dans *The Fatal Touch* : il entreprend d'abord de réaliser un faux d'un peintre relativement méconnu, avant de le recouvrir par une contrefaçon délibérément maladroite d'un peintre bien plus connu (Van Dyck par exemple). Son partenaire entreprend alors de vendre le faux Van Dyck en laissant entrevoir aux acheteurs potentiels que la vente est potentiellement frauduleuse :

> « Faisant mine d'être d'une très grande probité, il révélait parfois à l'acheteur qu'il avait des soupçons quant à l'authenticité de l'œuvre. Ceci dans trois buts. Premièrement, se prémunir contre tout engagement de sa responsabilité ou contre tout piège que nous [les carabinieri] pourrions lui tendre. Deuxièmement, s'assurer que l'acheteur examine soigneusement la peinture, y compris ce qui se trouvait dessous. Une fois que l'acheteur avait regardé sous la surface et découvert ce qu'il pensait être l'original dissimulé d'un maître ancien, il achetait l'œuvre au prix demandé, quel qu'il soit, et en général soutenait qu'elle avait passé tous ses tests d'authenticité. Malin, n'est-ce pas ? » […] « Et troisièmement ? » « L'amusement.

[a] "*I nearly believed her! For a minute or two I* did *believe her – and then my little grey cells reasserted their mastery. It could not be – so it was not!*" *Ibid.*, p. 255.

> La délectation, […] la jubilation de voir les gens se prendre au piège de leur propre cupidité[a]. »

Le *topos* du faux recouvert par un autre faux (qu'on retrouve aussi dans *The Raphael Affair* ou *Il Modigliani perduto*) est ici mobilisé pour égarer l'acheteur : en suscitant artificiellement l'énigme, on stimule son désir d'interprétation, celui-là même qui l'égare et le perd. Enquêter sur le faux, ainsi, c'est non seulement, comme dans le roman policier, tenter de retrouver indiciairement une provenance, un auteur, une version passée des faits, en faisant la part des indices probants et des leurres ; mais c'est aussi s'engager dans des lectures qui ne sont pas faites uniquement pour sé-duire le lecteur en le détournant de la bonne solution, mais pour l'engager dans la voie de son propre égarement. Plus le lecteur-enquêteur déchiffre, plus il risque de s'enferrer, par ses propres actions, dans les rets du faussaire. Chaque figure d'enquêteur doit en outre élaborer les règles de son interprétation, et celles-ci varient également en fonction de son statut, simple personnage ou narrateur.

- *Lectures de l'enquêteur-personnage*

The Fatal Touch, roman policier de Conor Fitzgerald, s'ouvre comme souvent sur la mort d'un faussaire : on retrouve dans les rues de Rome le cadavre du britannique Henry Treacy, dont l'enquête déterminera qu'il a été involontairement tué par sa fille bâtarde qu'il venait de tenter de reconnaître (comme toujours, le faussaire épimoderne est aux prises avec une filiation impossible qui l'isole et le pousse littéralement ou métaphoriquement à la mort). La découverte du corps, blessé à la tête, est immédiatement l'occasion d'une discussion sur les bonnes pratiques de lecture des signes : à l'inspectrice Caterina Mattiola, qui vient de rejoindre la section Homicide de la brigade mobile de Rome, le commissaire Alec Blume entreprend d'enseigner la manière de *lire* un corps, à la manière d'un Holmes démontrant ses talents à Watson :

> « Avez-vous remarqué les traces de brûlure sur le côté gauche du visage ?
> – Oui, répondit Caterina. Elles ont l'air anciennes. J'imagine qu'il s'est fait pousser la barbe pour cacher les cicatrices.

[a] "*Affecting great probity, he would sometimes confidentially reveal to the buyer that he had some suspicions about the authenticity of the work. This served three purposes. The first was to cover himself from liability or any possible setup by us. The second was to insure the buyer examined the painting carefully, including what was under it. Once the buyer looked below the surface and found what he thought was an original by an old master hidden beneath, then he would buy the painting at whatever the asking price was and would usually insist that it had passed all his tests for authenticity. Clever, eh? […] '[A]nd the third?' 'Amusement. Delight, […] [t]he glee of watching people get trapped by their own greed.'*" Conor Fitzgerald, *The Fatal Touch*, Londres, Bloomsbury, 2011, p. 78.

> – C'est bien ce que je pensais, répondit Blume. Il avait déjà une barbe sur la photo de sa carte d'identité qui date d'il y a huit ans. On peut tout juste y distinguer la cicatrice. Vous voyez ? » […]
> Elle lut : « Yeux : bleus, taille : 182 cm. » Jusque-là la description convenait mieux à Blume qu'à la silhouette triste qui gisait à ses pieds. Il ne pouvait pas être si grand, non ? […] « Nationalité : italienne ; statut : célibataire ; profession : artiste ; signes distinctifs : gaucher. »
> « C'est étrange, […] la mention du fait d'être gaucher. Normalement c'est pour un doigt manquant, ce genre de choses, ou, en l'occurrence, une cicatrice sur le côté gauche du visage. Des trucs visibles.
> – Donc il devait penser qu'être gaucher était important pour les autres, et pas que pour lui, répondit Blume. Pour moi, c'est tout à fait le genre de connerie narcissique typique d'un artiste. […]
> – Ce n'est pas un clochard, cela dit […]. » Elle était contente. Elle ne voulait pas que sa première dépouille soit celle d'un pouilleux.
> Blume ajouta : « Il avait trois euros en petite monnaie dans son portefeuille. Pas un seul billet. » Il s'arrêta, et Caterina comprit qu'elle était censée apporter sa contribution. « Il a dû les dépenser, alors.
> – Vous croyez ? Pourquoi ne pas supposer que quelqu'un les a volés ? Si on présume que quelqu'un l'a frappé à l'arrière de la tête, alors il est logique de présumer qu'il y a eu vol – si tant est que faire des présomptions sur la base d'une hypothèse soit une manière logique de procéder, ce qui n'est pas le cas, par ailleurs[a]. »

On retrouve tous les enjeux du débat indiciaire : qu'est-ce qui est de l'ordre du « signe distinctif », capable d'identifier une fois pour toutes un corps, et, ce faisant, d'en faire l'histoire, qu'est-ce qui est un détail superflu ? La barbe ? la cicatrice ? le fait d'être gaucher ? Blume tranche hardiment, mais en réalité les trois sont signifiants : la cicatrice s'est formée lorsque le faussaire s'est brûlé à l'huile de lin qu'il faisait chauffer pour préparer l'un de ses faux ; la barbe pourrait indiquer son goût pour la dissimulation, dont il fera montre tout au long du récit, et donc son caractère non-fiable ; être gaucher devient un signe distinctif crucial quand on est un faussaire qui imite la *main* des maîtres anciens. On comprend immédiatement que la sélection de l'indice, avant même son interprétation, implique des scénarii très différents : pour Blume, l'homme est un artiste manqué tombé dans la pauvreté et mort par accident, ivre, dans la rue. Pour Mattiola, au contraire, l'homme est important, un artiste à qui il est arrivé un incident

[a] "*Did you notice the burn marks on the left side of his face?' 'Yes,' said Caterina. 'They look old. I guess he grew the beard to hide the scars.' 'Just what I think,' said Blume. 'He already has a beard in the photo on his ID card which dates from eight years ago. You can just make out the scar there. See?' […] She read: 'Eye color: blue; height: 182 cms.' So far it was a description that suited Blume better than the sad shadow lying at her feet. Surely he wasn't that tall? […] 'Nationality: Italian; civil status: single; profession: artist; distinguishing marks: left-handed.' 'That's strange, […] the bit about left-handedness. Usually that's for things like a mole, a missing finger, or in his case, scar on left side of face. Visible stuff. 'So he must have felt being left-handed was important to others instead of just to himself,' said Blume. 'If you ask me, that is just the sort of self-centered bullshit you would expect from an artist. […] 'Not a tramp, though' […]. She was pleased. She did not want her first body to be a nobody. Blume said, 'He had three euros in coins in his wallet. Not a single banknote.' He paused, and Caterina realized she was meant to contribute. She said, 'So he must have spent it.' 'You think so? Why not assume someone stole it? If we are hypothesizing that someone hit him over the back of the head, then it is logical to assume a theft—if assuming on the basis of a hypothesis is a logical way to proceed, which it isn't by the way.*'" *Ibid.*, p. 16-17.

grave, potentiellement mortel. Les deux se reposent, pour élaborer leur scénario respectif, sur des clichés, du déjà-vu (pour Blume) et du déjà su, qu'ils exploitent pour confirmer leur hypothèse. L'opération dialectique de confrontation du visible (« *See?* ») et de l'invisible qu'ils mènent doit explicitement aboutir à une identification du corps qui est une évaluation et un savoir, comme en témoigne le jeu de mots (difficilement traduisible) entre *body* et *nobody* dans le texte anglais : si Caterina se réjouit que le *corps* ne soit pas le corps de *personne*, c'est à la fois pour le prestige de l'enquête, et parce que quelqu'un de connu est plus aisément identifiable. Identifier le corps, c'est replacer la victime, comme le suggère cette remarque classiste, dans une classe et un contexte social qui la détermine et lui assigne des caractéristiques et des comportements prévisibles. Enfin, le passage du scénario à la méta-abduction est esquissé, Blume critiquant la tendance de Mattiola à tenir pour acquis ce qui n'est qu'une hypothèse de départ, et à construire son interprétation à partir d'éléments non encore avérés. Sélection des signes, élaboration des scénarii, passage à la méta-abduction : on retrouve donc thématisées et débattues les trois étapes cruciales du raisonnement indiciaire, les deux enquêteurs cherchant à déterminer les règles idiolectales qui fondent leur enquête, si bien que ce qui débute comme une maïeutique pour former une détective novice évolue déjà (et continuera d'évoluer dans tout le roman) comme un débat polémique sur la meilleure façon de lire les signes : l'usage du paradigme indiciaire, on le voit, ne produit pas de récit consensuel, et les détectives, dans cette scène, ne reconnaissent pas le faussaire sous les dehors de l'artiste, malgré des signes présents (insistance sur la main, brûlure, écart entre les données écrites disponibles sur le corps et son apparence), et menacent donc d'errer donc dans leurs premières déductions : le corps même du *faussaire* fausse les pistes et pluralise les lectures possibles.

D'entrée de jeu, donc, la résolution de l'énigme à la Holmes est doublement parodiée, à la fois dans ses méthodes et dans ses effets[33]. Dans ses méthodes : le roman reproduit, dès ses premières scènes, les célèbres déductions des Holmes et Dupin quant aux pensées ou aux activités de leur compagnon : « "Comment savez-vous que j'ai téléphoné à quelqu'un ?" "Vous vous êtes délibérément laissé distancer en faisant semblant d'être intéressée par une revue sur les concours administratifs au kiosque, j'en ai déduit que vous vouliez être seule pour téléphoner. Quand vous m'avez rattrapé, j'ai vu que vous étiez un peu distraite. Et j'ai également remarqué que vous rabattez vos cheveux derrière votre oreille droite quand vous utilisez un téléphone[a]. […]" » À la différence des modèles de Poe et Conan Doyle, cependant,

[a] "*'How do you know I phoned someone?' 'You deliberately fell back by pretending to be interested in a journal of civil service examinations at the newsstand, and so I figured you wanted privacy to make a call. When you caught*

la déduction n'a rien de spectaculaire, et concerne un fait absolument banal : Blume fait ici, ironiquement, figure de succédané un peu dégradé de ses prédécesseurs littéraires. C'est que le détective a perdu l'omnipotence qui était la sienne dans le roman à énigme traditionnel. Loin de revendiquer comme son apanage la capacité à remettre en ordre une réalité menacée par l'énigme, il s'avoue soumis au même vertige épistémique que les autres, si bien que la solution qu'il propose, *in fine*, revient à *ne pas trop interpréter* :

> Les techniciens accomplissent l'essentiel du travail de détail, parce qu'ils ne sont pas soumis à toutes les autres distractions. Mais sans ces distractions, vous n'avez pas accès à la vision d'ensemble, qui est ce dont vous avez besoin pour résoudre une affaire. La vision d'ensemble, par ailleurs, c'est souvent qu'il n'y a pas de vision. Tous les éléments de contextualisation que vous mettez au jour forment pour la plupart un chaos sans aucune pertinence. Il faut quand même les étudier. C'est essentiellement une grosse perte de temps. Comme la vie de la plupart des gens, en réalité. Tout ce que je peux vous dire, c'est seulement d'essayer de ne pas rendre un dossier encore plus compliqué en y introduisant trop de vos propres interprétations[a].

C'est pourtant contradictoire, semble-t-il, avec ce qu'il enjoint à Mattiola immédiatement après, à savoir de ne pas se fier uniquement aux photographies de la scène de crime, mais d'en produire un croquis qui ne doit pas être mimétique mais analogique : l'important est à la fois la justesse référentielle du dessin, capable de fonctionner comme une carte plutôt qu'un miroir de la scène, et surtout sa capacité à témoigner du *point de vue* de Mattiola elle-même, de sa première vision de la scène. « La seule chose qui compte, en gros, ce sont les mesures. Ça et le fait que vous étiez là et que vous les avez faites, ce qui est le but du croquis. […] Des symboles plutôt que des images, vous voyez[b] ? » Telle est la situation paradoxale du détective : dans le monde chaotique qui est le sien, s'il ne veut pas s'adonner, comme les protagonistes de Fanny Taillandier, à la production stochastique de contre-récits rhizomatiques seuls à même de rendre compte de la complexité du réel et des rapports de forces qui le structurent, il doit proposer *un point de vue* qui implique *un acte de croyance* ; proposer une hypothèse et la prendre au sérieux ; accorder crédit, en dépit de ses désillusions, et contre sa mélancolie, à la machine herméneutique : « Il nous faut quand même traiter un décès de cause inconnue comme si c'était un meurtre. Parce que ça pourrait être un meurtre. Et pour faire

---

up, I saw you were a little distracted. And I've noticed you hook your hair over the back of your right ear when you're using a phone. […] "' *Ibid*., p. 27.

[a] "*The technicians do most of the detail work, because they don't have the distractions of all the other stuff. But if you don't have the distractions, then you don't have the big picture, which is what you need to solve a case. The big picture, by the way, is that there's often no picture. All the background stuff you dig up is composed mostly of chaos and irrelevance. You need to look at it all the same. Most of it is a big waste of time. Like most people's lives, really. All I can tell you is just try not to make any case even more complicated by introducing too many of your own interpretations*." *Ibid.*, p. 26.

[b] "*The measurements are basically the only things that count. Those and the fact that you were there and made them, which is the purpose of the sketch. […] Symbols rather than pictures, see?*" *Ibid.*, p. 27.

cela dans les règles, nous devons nous convaincre nous-mêmes que *c'est* un meurtre, ce qui veut dire ignorer toute mon expérience qui dit que ce n'en est pas un[a]. » Pour résoudre le crime, Blume suspend volontairement son incrédulité pour se faire à lui-même le roman possible des faits passés. Dès lors, le vertige épistémique dont il fait état ne pourra qu'être accentué par le fait que la victime est un faussaire, dont le corps est trompeur, et qui opère dans le seul monde qui semble vraiment hyperréel : le monde de l'art. C'est ce que souligne Nightingale, à travers l'exemple du célèbre procès intenté par Hahn à Duveen au sujet d'une copie de *La Belle Ferronnière*, en dépit des preuves évidentes de l'inauthenticité de celle-ci, avant de conclure : « La tableau a été vendu en bonne et due forme et reste attribué, en quelque sorte, à da Vinci, même si plus personne n'y croit de nos jours[b]. » Nightingale renverse l'opinion commune qui veut qu'il soit possible de prouver définitivement la fausseté d'une toile (en présence de pigments anachroniques, par exemple), mais qu'il soit impossible d'établir une fois pour toutes et sans l'ombre d'un doute son authenticité, en soulignant au contraire que, le monde de l'art étant réticent à se déjuger et risquer de perdre de fortes sommes, « il n'est guère aisé de s'auto-incriminer dans ce métier[c] ». Voici donc un monde où l'acte de croyance est décorrélé de la crédibilité des preuves, où le faux est sciemment performé comme vrai, si bien que le faussaire lui-même ne peut plus distinguer entre l'original et l'authentique, le vrai ou le faux. À la fin de sa carrière, Treacy s'est ainsi mis à revendiquer ses œuvres trompeusement attribuées : « Une partie des prétentions d'Harry n'était que du bluff, et il m'arrivait parfois de penser qu'il commençait à délirer, à croire sincèrement qu'il était l'artisan derrière des œuvres qu'il n'avait jamais touchées[d]. » On comprend que dans un tel monde et à propos de tels personnages, l'enquête indiciaire semble gravement compromise.

Et si le corps et les activités de Treacy sont dangereusement égarants, ses les écrits[e] le sont plus encore. Car *The Fatal Touch* est un roman policier de la lecture. Treacy, en effet, a laissé derrière lui trois carnets, deux formant un récit autobiographique inachevé et un troisième se voulant un manuel de falsification : on reconnaît aisément la figure d'Hebborn sous les traits du personnage, quoique celui-ci ne soit nulle part mentionné. Or c'est la lecture de ces carnets du faussaire qui constitue, bien plus en réalité que son meurtre, l'enjeu des investigations :

---

[a] "*We still have to treat a death from unknown causes as if it was a murder. Because it could be a murder. And to do this properly, we have to convince ourselves that it* is *a murder, which means ignoring all my experience which says it isn't.*" *Ibid.*, p. 33.

[b] "*The painting was duly sold and is still attributed, sort of, to da Vinci, even though no one believes that anymore.*" *Ibid.*, p. 101.

[c] "*It's not easy to self-incriminate in this line of work.*" *Ibid.*, p. 100. Voir aussi p. 202.

[d] "*Some of Harry's claims were bluffs, and sometimes I thought he was becoming delusional, genuinely believing he was the artificer behind works that he had never touched.*" *Ibid.*, p. 101.

[e] Ses lectures aussi : on retrouve Banville et Barnes dans sa bibliothèque… *Ibid.*, p. 40.

récupérés chez le faussaire par Mattiola et Blume, ils sont convoités par plusieurs antagonistes (l'ancien chef de la division de la protection du patrimoine et de l'art des Carabinieri, le colonel Farninelli, une diplomate de l'ambassade des Etats-Unis, Kristin Holmquist, et l'ancien associé de Treacy, John Nightingale). Tous trois craignent en effet les différentes lectures possibles qu'on pourrait faire des manuscrits : Holmquist a peur que Treacy n'ait disséminé des indices sensationnalistes quant au rôle joué par les États-Unis pendant l'enlèvement et le meurtre d'Aldo Moro ; Nightingale redoute qu'il ait rapporté son implication dans la vente de faux tableaux à une mafia locale vingt ans auparavant ; le colonel ne veut pas voir ses abus de pouvoir tant aux services secrets qu'à la division de la protection du patrimoine révélés par le faussaire. Les carnets seraient ainsi un concentré de l'histoire italienne dans ses aspects les moins démocratiques et les plus dissimulés, et auraient la valeur aléthique d'une production hors de l'oubli de scandales ignorés dans le présent des personnages, tout en proposant, simultanément, les linéaments d'une histoire contrefactuelle : Farinelli aurait en effet fabriqué de faux indices pendant l'affaire Moro, qu'il laisse dans le coffre d'une voiture pour qu'ils soient retrouvés et suscitent l'interprétation des événements qui lui convient le mieux. Manque de chance, les indices sont collectés par des étudiants américains qui les rapportent directement à la division des *carabinieri* commandée par Farinelli lui-même, qui ne peut donc faire reconstituer le faux récit par d'autres, et devient suspect[a]… Voilà donc un cas intéressant d'échec du récit indiciaire programmé qui finit, par une ironie de l'histoire, par désigner malgré lui le vrai coupable, tout en suggérant que l'appréhension des faits politiques les plus marquants de l'histoire italienne pourrait très facilement s'avérer falsifiée. L'ensemble de ces jeux de duperies trouve le lieu de leur révélation, ironiquement encore, dans le récit non-fiable du faussaire.

Tout cela, cependant, Blume et Mattiola ne le découvrent que progressivement, et font face au début à des manuscrits dont ils savent qu'ils renferment des vérités cachées, sans savoir lesquelles exactement. Par un retournement frappant, du reste, ce n'est pas le manuel du faussaire, que Blume estime « technique et plutôt ennuyeux », voire « dépourvu de pertinence[b] », qui s'avère riche d'enseignements, mais son autobiographie, qu'il prend plaisir à lire – comme si le faussaire avait su jongler entre les exigences du romanesque de l'intime qui garantissent l'intérêt de la lecture, l'encryptage des vérités cachés qu'il veut transmettre à une destinataire privilégiée, la chronique ironique d'une Italie corrompue, et le traditionnel récit de soi, de l'enfance à l'approche de la mort, sous un angle critique et rétrospectif, pour

[a] *Ibid.*, p. 136.
[b] "*technical and rather dull*", "*irrelevant*". *Ibid.*, p. 146.

s'adresser à un lectorat pluriel et mouvant. Les lecteurs-enquêteurs sont ainsi confrontés à toutes les interrogations indiciaires classiques : qu'est-ce qui fait indice, qu'est-ce qui n'est que de l'ordre de la notation personnelle négligeable ? Quelle règle idiolectale doit présenter au déchiffrement d'un récit nécessairement piégé puisque son auteur, un faussaire, est le moins fiable de tous et qu'il ne peut donc qu'offrir un contrat de lecture fallacieux à l'attention de ses destinataires ? Quels sont même le contrat et le cadrage pragmatique qui président à l'interprétation de l'œuvre : des mémoires historiques ? un pamphlet politique ? une ironique autobiographie ? le texte est-il référentiel ? sérieux ? Faut-il interpréter le texte dans le sens du faussaire, ou en faire usage contre ses ennemis ? En somme, la question *comment savoir ?*, qui sous-tend tout récit policier, se confond presque strictement ici avec la question *comment lire*[34] *?*

Mattiola et Blume auront à pratiquer l'ensemble de ces lectures, puisque les carnets de Treacy se prêtent sciemment à une pluralité d'interprétations. Le faussaire les a d'abord pensés comme un long message codé à l'adresse de la mère de sa fille, pour lui indiquer l'emplacement d'un Vélasquez qu'il aurait identifié et retrouvé : c'est la vérité aléthique dissimulée que le déchiffrement du texte doit mettre au jour, et ce déchiffrement est réglé par des paratextes soigneusement établis par le faussaire, dont une lettre qui encrypte la règle de décodage. *Interpréter* le texte, c'est donc en faire une carte au trésor. Mais, réfléchissant à une éventuelle publication posthume, le faussaire a également pris soin de disséminer des indices incriminants pour confondre ses ennemis : *faire usage* du texte, pour Blume et Mattiola, c'est déjouer les plans des trois antagonistes en leur faisant miroiter des interprétations nocives possibles du texte. Celui-ci est donc à la fois référentiel (mais de manière masquée) et de mauvaise foi (les allégations de Treacy sont improuvables), à la fois évident (les dénonciations s'y lisent clairement, elles sont faites pour cela) et hermétique (sans la lettre, et sans certaines connaissances en histoire de l'art, on ne peut déchiffrer l'emplacement du Vélasquez). La lecture en est entravée dans tous les sens possibles : les carnets du faussaire sont, matériellement, difficilement lisibles (la calligraphie laisse à désirer[a]), rédigés en anglais (alors que Mattiola est italienne et doit s'aider d'un dictionnaire), copiés à de multiples reprises (alors que l'une des clés de lecture réside dans une notation marginale inaccessible à un scanner, et nécessite donc d'avoir sous les yeux l'original – nul doute que le faussaire s'amuse du paradoxe), cachés pour éviter qu'ils ne tombent en de mauvaises mains. Ils sont également parsemés de références intertextuelles et intermédiales à décoder[b], ainsi que de commentaires

[a] *Ibid.*, p. 41.
[b] *Ibid.*, p. 111.

métatextuels dont le lecteur doit tenter de déterminer la portée quant au pacte de lecture qui lui est proposé : « Au bout d'un moment, je me mis à me souvenir de tous ces événements qui ne s'étaient pas produits, et je compris combien il était facile de peindre un passé fictif[a]. » Évidemment, le choix du verbe *peindre* de la part d'un faussaire écrivant sa biographie frappe sciemment d'inauthenticité un récit qui se veut pourtant, dans le même temps, un testament (le faussaire aurait indiqué savoir qu'il pouvait mourir avant de l'achever) et une dernière lettre d'amour et de demande de pardon à une ancienne compagne, deux genres qui présupposent généralement une éthique de la sincérité pour que la lecture en fasse sens. Treacy joue avec les codes de l'écriture de soi et de la très romanesque lettre codée : ce qui est crypté, dans le texte, devrait être référentiel et sincère (la demande de pardon s'appuie sur une compensation sous la forme d'un legs, celui du Vélasquez authentique qu'il aurait découvert) ; ce qui y miroite à la surface ne serait qu'une série de récits égarants. Mais la mécanique herméneutique s'inverse : Treacy a piégé le code (en dissimulant une clé non reproductible dans la marge) et inscrit à la surface du texte, « sous les yeux » de sa destinataire, le message le plus crucial[b].

Cette apparente superficialité de la solution, cependant, cache une série de doutes en abyme qui pourrait compromettre le caractère satisfaisant et définitif de la résolution finale. En effet, le tableau de Vélasquez retrouvé par Blume et Mattiola a été copié par De Chirico qui s'est lui-même inspiré du peintre espagnol (c'est même la clé de l'énigme), tandis que Treacy s'inspire lui-même largement de De Chirico, qu'il présente explicitement comme un faussaire intègre, statut paradoxal qui fait de lui son double avoué[c]. Dès lors, comment interpréter la série de dédoublements par lesquels Treacy, De Chirico et Vélasquez se renversent dans un cristal où le premier entend émuler les deux autres, comme leurs œuvres respectives semblent se répondre et échanger leurs propriétés ? Le tableau finalement retrouvé, soigneusement

---

[a] "*After a while, I began to remember all these events that had not happened, and I realized how easy it was to paint a fictional past*." *Ibid.*, p. 114.

[b] L'indice, du reste, est signalé en toutes lettres : « Que ceux qui m'aiment soient attentifs », écrit le faussaire. "*Pay attention those who love me.*" *Ibid.*, p. 205. Voir p. 227 : « J'ai déposé ce Vélasquez là où il doit être, Angela, et que veux qu'il te revienne. » "*I have stored that Velázquez where it belongs, Angela, and I want you to have it.*", et p. 231 : « Mais je t'ai déjà donné ce que j'ai jamais possédé de plus précieux. C'est là devant toi, dans ces mots, dans nos cœurs et dans nos souvenirs. » "*But I have already given you the most valuable thing I ever had. It is there before you, it is in these words, it is in our hearts and memories.*" La vérité se trouve aussi à la surface d'un tableau peint par Treacy lui-même (texte et image dialoguent ainsi dans le bal des indices organisé par le faussaire, voir p. 262-263, de même que son repentir professé et les *pentimenti* de son œuvre qui indiquent l'emplacement du Vélasquez, p. 351-352).

[c] *Ibid.*, p. 158. Voir aussi p. 205 : « Plus que tout, j'adore ses références à Vélasquez, ses réélaborations des peintures de Vélasquez des Villa Médicis et Falconieri. Et Vélasquez, bien entendu, interprétait de grands architectes italiens […]. Quand je copie De Chirico, donc, je fais appel à des strates et des strates de la tradition la plus haute. » "*Most of all, I adore his references to Velázquez, his re-elaborations of Velázquez's pictures of Villa Medici, Villa Falconieri. And Velázquez, of course was interpreting great Italian architects […]. So when I copy de Chirico, I am drawing on layers and layers of great tradition.*" La superficialité des couches superposées révèle la profondeur du cristal.

dissimulé par Treacy selon les codes d'une mise en scène qui emprunte au plus classique des romans d'aventures (une niche dérobée à l'intérieur d'une grotte artificielle dans le parc d'une somptueuse villa, dont il faut percer nuitamment la paroi qui la scelle), est-il *vraiment* un Vélasquez, dans un univers diégétique où il a été établi que l'authentique et l'original sont davantage affaire de rapports de force, de biais de confirmation[a] et d'illusion[b] que de vérité ontologique[c] ? Ou n'est-il au fond que la copie d'une copie, la variation contemporaine d'un faussaire à partir d'un De Chirico qui lui-même plagie le maître espagnol[d] ? Derrière la limpidité de surface se joue la mise en abyme des doubles qui menace la lecture des carnets de Blume. Celle-ci trouve en effet sa force dans la corrélation référentielle entre l'hypothèse présentée comme vraie et la réalité matérielle de l'univers diégétique : il y a bien un tableau à l'endroit où Blume suppose qu'il s'en trouve un. Rien ne garantit, cependant, que l'*attribution* dudit tableau soit exacte, si ce n'est le discours du faussaire lui-même… L'interprétation reste, *in fine*, circulaire, à l'image des préceptes de Treacy : « "Règles de base pour faussaires, interprètes, émulateurs, admirateurs, et artistes authentiques : 1. Les matériaux authentiques comptent davantage que la qualité. 2. La qualité finira par influencer l'opinion générale, mais cela peut prendre du temps. 3. L'opinion générale est plus importante que les matériaux authentiques." "C'est moi, ou tout cela est quand même un peu circulaire ?' demanda Blume[e]. » Dans le monde de Treacy, on l'aura noté, tout interprète est *déjà* faussaire (*et donc* artiste authentique) : il est voué à un cercle herméneutique infini par quoi son opinion ne peut ressortir au mieux qu'à l'acte de croyance, au pire au coup de force – mais c'est la seule manière de *lire*

---

[a] *Ibid.*, p. 201.

[b] Treacy révèle dans ses carnets qu'il a retourné contre Farinelli les marques d'authenticité que celui-ci avait apposées sur des Guttuso et des De Chirico qu'il a voulu forcer le faussaire à copier : le but était de restituer aux propriétaires des copies à la place des originaux volés, en revendant les originaux à la Mafia. Intervertissant les marques d'authenticité, Treacy a également interverti authentiques et copies, sans que Farinelli s'en aperçoive, et donne les preuves de sa propre falsification dans ses carnets. Authentiques et inauthentiques, garanties d'authenticité et signes d'inauthenticité sont indiscernables, et ne se distinguent que sur la foi du faussaire, qu'à partir d'une parole écrite qui a été dévoilée comme piégée. *Ibid.*, p. 161-163.

[c] Ironiquement, et significativement, Treacy l'amer sceptique, pour décrire sa découverte du Vélasquez, reprend tous les *topoi* de l'épiphanie de l'authentique, alors même qu'il n'a cessé de souligner dans ses carnets la force de ses faux, que nul ne peut distinguer des originaux (p. 225) : « Je pouvais voir émerger le visage, et mon cœur se mit à battre et mon sang à bouillir dans ma poitrine sous l'effet de la reconnaissance et de l'amour, qu'aucune personne réelle ne m'avait jamais fait éprouver à ce point. […] On ne peut pas ne pas reconnaître la touche de cette main. » "*I could see the face that was emerging, and it made my heart beat and the blood in my chest sparkle with recognition and love in the way that no real person has ever done. […] There is no mistaking the touch of that hand.*" *Ibid.*, p. 227.

[d] Nightingale précise cependant que Treacy aurait été incapable de falsifier un Vélasquez (*Ibid.*, p. 195.) comme Treacy l'admet lui-même (p. 230). Mais il a toutefois bel et bien réalisé, de son propre aveu, un De Chirico qui fait un Vélasquez, tout en admettant s'inspirer plus de Vélasquez que de De Chirico… (p. 205).

[e] "'*Basic rules for forgers, interpreters, emulators, admirers, and genuine artists: 1. Authentic materials count for more than quality. 2. Quality will eventually move general opinion, but it may take time. 3. General opinion is more important than authentic materials.' 'Is it me, or is there something a bit circular going on there?' said Blume." Ibid.*, p. 203.

et de *créer*. De la même manière, au fond, que Blume devait croire qu'il y avait meurtre pour produire une enquête et donc un récit sur le meurtre, il doit croire[a] qu'il y a authenticité du tableau pour trancher entre une interprétation référentielle du texte de Treacy (crypté mais exact) et une interprétation fictionnelle de ce texte (crypté parce que satirique et ironique) ; il droit *croire* pour être lecteur :

> « Il a trouvé un Vélasquez, dit Caterina, laissant affleurer un soupçon de doute dans sa voix. Vous le croyez ?
> – Est-ce que je crois son histoire quant à la manière dont il l'a découvert ? Possiblement. […] Est-ce que je crois son histoire tout court ? Je ne sais pas. Il pourrait avoir tout inventé.
> – Même si tout est vrai, dit Caterina, peut-on se fier à l'identification par Treacy du Vélasquez ? Il aurait pu en falsifier un. Tous ces écrits pourraient n'être long canular sophistiqué. Ou il pourrait se tromper.
> – […] Il faut que je relise les carnets, au moins le deuxième. Il fourmille d'indices et d'allusions, et vers la fin il se lit davantage comme une lettre que comme une autobiographie. […] Il se lit comme si Treacy savait qu'il allait mourir. […] Cela ressemble plus à un message de contrition[b]. […] »

Choisir une option de lecture, le pacte dans lequel s'engager, décider d'y croire, et s'y tenir : tel est le pan de bataille de l'enquêteur Blume[c]. À l'inverse, pour défaire son adversaire Farinelli, il suffirait, selon lui, de le faire douter : « Nul besoin qu'il y croie, il faut juste qu'il doute. L'important, c'est de le dérouter, de le rendre incapable de prendre des décisions claires. Et ça marche[d]. » Contre Farinelli le corrompu, Blume, semant des indices qui parasitent et relancent la lecture des carnets, joue les Marana… et, fort de son interprétation, se présente comme *un meilleur lecteur* que le colonel : « Vous devriez lire le texte de ses [Treacy] mémoires plus attentivement[e]. » Or, « lire attentivement », c'est lire en faisant confiance à l'auteur pour

---

[a] De la même manière, il échappe aux manipulations de Farinelli parce qu'il fait délibérément *confiance*, en dépit des apparences, à Mattiola. Dans l'univers ontologiquement vertigineux des deux imposteurs en miroir que sont Treacy le faussaire et Farinelli l'agent corrompu, l'acte fiduciaire est la seule source d'accès à la vérité (une vérité construite et assumée comme telle, qui espère trouver un corrélat objectif dans le réel, et non une vérité aléthique). *Ibid.*, p. 200.

[b] "*'He found a Velázquez,' said Caterina, allowing a note of doubt to creep into her voice. 'Do you believe him?' 'Do I believe the story of how he found it? Possibly. [...] Do I believe the story at all? I don't know. It might all be made up.' 'Even if everything is true,' said Caterina, 'can we trust Treacy's identification of the Velázquez? He might have forged one. All these writings might be a long and elaborate hoax. Or he might be mistaken.' '[...] I need to reread the notebooks, or at least the second one. It's full of hints and allusions, and toward the end it reads more like a letter than an autobiography. [...] It reads like he knew he was dying. [...] It's more like a letter of repentance. [...]'*" *Ibid.*, p. 228.

[c] « "Mais imaginez que vous vous trompiez ? […]" "[…] Je ne me trompe pas. […] Ça ne correspond pas au Treacy que je connais. Il n'aurait pas utilisé ses techniques de faussaire sur le Vélasquez." "Pourquoi pas ?" "C'est dans la tonalité de son texte. Il est désolé, il regrette… tout est là. Le Colonel ne détectera jamais cela. » "'*But suppose you've got this wrong? [...]' 'I'm not wrong. [...] It's doesn't fit with the Treacy I know. He wouldn't use his forging techniques on the Velázquez.' 'Who not?' 'It's in the tone of his text. He's sorry, he's repentant… it's all in there. The Colonel will never pick up on it.'*" *Ibid.*, p. 296. Idem pour Mattiola, p. 313.

[d] "*He doesn't need to believe, he just has to doubt. The important thing is to confuse him, rob him of his power to make clear decisions. And it works.* " *Ibid.*, p. 294.

[e] "*You need to read the text if his memoirs more carefully.*" *Ibid.*, p. 337.

que la quête herméneutique ne soit pas vaine ; c'est suspendre volontairement son incrédulité non parce que la preuve définitive de sa référentialité ou de sa véridicité a finalement été apportée, mais parce que le récit est *convaincant*, qu'il est, comme les faux à succès du faussaire, un récit réussi : « "[…] Je ne suis pas expert en art mais j'y crois [à l'attribution à Vélasquez]. Je crois Treacy. C'est une œuvre authentique." "Vous vous fiez à la parole d'un faussaire mort ?" Elle ne voulait pas le décourager, mais elle ne voulait pas non plus se laisser emporter par le flot d'une croyance erronée. "Je me fie à son histoire. […] Parce qu'il n'écrivait pas pour tromper. Il peignait pour tromper[a] […]". » Reconnaître une auctorialité (et donc une forme nouvelle d'autorité) au faussaire comme écrivain, c'est s'affirmer comme lecteur, dans ses pouvoirs et ses engagements.

Le cadrage pragmatique à plusieurs détentes du faussaire radicalise donc la crise herméneutique qu'on trouvait déjà en germe dans le récit policier traditionnel :

> Vu depuis le roman policier, 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 parti-pris, son lot d'invention, de choix dans les indices sélectionnés, voire de déformation ou de travestissement de ceux-ci, comme le font parfois Poirot ou Holmes, même si la suspicion ne doit pas devenir une loi absolue de la lecture des textes, mais une manière de l'enrichir en tenant compte des ambiguïtés, des incohérences et en donnant sa part au doute et au fantasme[b].

Parce que l'auteur est un faussaire, la suspicion devient la règle du jeu primordiale, et elle entraîne avec elle la pluralité des lectures possibles : *la* solution n'existe pas, en tant que l'interprétation qu'on peut faire du texte dépend radicalement d'un parti-pris de lecture qui lui est extérieur (trouver un tableau, susciter ou éviter une crise diplomatique, susciter ou éviter une vengeance mafieuse tardive, préserver ou confondre une réputation). Le texte résiste donc doublement : il est crypté, et il est cristallin ; la pluralité de ses significations se renverse selon le destinataire[c] et ses choix ; l'ensemble de ses actualisations possibles coexistent dans leur complémentarité et leurs contradictions. Le défi posé au lecteur, dès lors n'est plus de *trouver*

---

[a] "*'I'm not an art expert but I believe this. I believe Treacy. This is genuine.' 'You trust the word of a dead forger?' She did not want to deflate him, but nor did she want to get carried away on a wave of misguided belief. 'I trust his story. […] Because he did not write to deceive. He painted to deceive […]'.*" *Ibid.*, p. 365.

[b] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 59.

[c] Tout ne fait pas indice de la même façon pour tout lecteur, comme le souligne ironiquement Farinelli : un peu trop d'œufs dans un réfrigérateur ne fera penser à la présence d'un faussaire qu'à celui qui connaît la technique de la *tempera* ; encore risque-t-il de se tromper : Treacy peignait plutôt à l'huile… C. Fitzgerald, *The Fatal Touch*, *op. cit.*, p. 64, 66. À l'inverse, lorsque Farinelli voudra faire incarcérer Treacy, il n'aura qu'à considérer les huiles, le pétrole, les engrais, la nitrocellulose de l'atelier du faussaire comme les composants d'une bombe artisanale pour le faire arrêter pour terrorisme (p. 160). Chaque indice se renverse en fonction de la solution la plus pratique à un moment donné.

la solution, mais de *trancher* entre toutes les solutions possibles – au fond, comme Holmes, de choisir la solution la plus « élégante ».

Mais alors, comme le suggère M. Decout, le piège se referme sur l'interprète en faisant de lui un coupable : toute lecture est un pari voire un coup de force dont le lecteur-enquêteur doit rendre compte, et qui le compromet[35]. À partir du contenu des carnets et de leur lecture *possible*, Farinelli fait chanter Blume et Blume menace Farinelli ; le commissaire se compromet auprès du *carabiniere* corrompu[a]. Des représentants de l'ordre chargés de la solution de l'énigme et du retour à la norme est révélé, par leur lecture même, le manque de probité, et l'interprétation du texte devient projection du désir et de la personnalité du lecteur : Farinelli veut la maîtrise sur les carnets pour préserver sa fausse image de serviteur de l'État et de défenseur du patrimoine ; Blume, *orphelin* de parents historiens de l'art, voit dans l'œuvre de Treacy moins un compte-rendu politique que l'histoire secrète d'un tableau, et délaisse tous ses devoirs pour s'en mettre en quête. Les écrits de Treacy s'affirment ainsi à la fois comme le roman personnel du faussaire, le roman des origines d'une Italie corrompue, et le roman ironique de ses lecteurs (hypocrites, semblables et frères du faussaire qu'ils s'avèrent être et obligés d'être). Le coup de force herméneutique de l'enquêteur traditionnel aboutit ainsi à l'avènement paradoxal du faussaire comme auteur *fiable*, et du lecteur comme *garant*, à ses risques et périls, du sens de l'œuvre, et de sa *véridicité*. Ce n'est pas qu'elle n'existe plus, ni que tout est vertige : s'il y a un appel du réel, c'est celui à construire, *sciemment et en connaissance de cause*, la réalité que l'enquêteur-lecteur veut habiter, et la *lecture* qu'il veut poursuivre. Celles-ci sont *vraies* parce que l'interprétation *se défend* pour se rendre *recevable*, même si elle peut ne pas être définitive[36].

- *Lectures du narrateur-enquêteur*

S'intéressant à ce qui sépare une lecture délirante d'une lecture acceptable d'un texte, Bayard écrit que « notre créativité, au moins consciente, est limitée dans ses débordements par un facteur essentiel, qui est notre croyance en la bonne foi du narrateur. […] [N]ous vivons avec l'idée d'un pacte implicite de lecture selon lequel le narrateur ne nous dissimulerait rien d'essentiel, ou, si l'on veut, ne serait pas un personnage comme un autre. Il faut imaginer ce

[a] *Ibid*., p. 178. Voir aussi p. 350-351 : « C'est alors que j'ai cessé d'être un vrai policier et que j'ai commencé à jouer un jeu qui a provoqué la mort de mon ami. […] Tout ce que j'ai fait à partir de ce moment-là était illégal. Un jeu fatal. » "*That was the point I stopped being a proper policeman and began playing a game that led to my friend's death. [...] Everything I did from then on was illegal. A fatal game.*"

que deviendrait la lecture des textes littéraires écrits par un narrateur impersonnel si nous nous mettions systématiquement à suspecter sa bonne foi[a]. » Treacy n'est pas un narrateur impersonnel ; mais c'est un narrateur dont on suspecte, à chaque ligne, la bonne foi. Le jeu de piste indiciaire que constituent ses carnets provoquent donc une crise herméneutique qui menace directement, dans l'ouvrage, l'intégrité physique et professionnelle des détectives ; et à cette lecture du soupçon, nocive en ce qu'elle compromet et menace l'enquêteur, ne peut répondre qu'un acte de foi, non pas dans le narrateur lui-même[b], mais dans le pacte de lecture où l'interprète a décidé de s'engager.

La crise, cependant, menace évidemment de s'exacerber dès lors que les figures de l'enquêteur, du lecteur et du narrateur coïncident. Le roman à énigme traditionnel, en effet, les sépare, distinguant le détective génial de l'« enquêteur incompétent » mais « bon chroniqueur », ce « mauvais lecteur et bon narrateur[c] », pour garantir le bon fonctionnement du récit : la lecture reste entravée pour que le lecteur réel de l'œuvre puisse se prendre au jeu de l'énigme, mais le récit est suffisamment bien mené pour que l'enquête reste palpitante. La vérité romanesque s'établit ainsi dans le dialogue entre l'explication fascinante du détective et la narration séduisante du chroniqueur. Quand cesse la distinction, cependant, deux périls herméneutiques éclatent : le premier, on l'a vu avec Treacy, est celui de la non-fiabilité radicale du récit. Racontant sa découverte d'un Vélasquez, Treacy piège son récit au point que le doute quant à son attribution ne peut être levé que par un acte de croyance dont la véridicité est d'ordre fiduciaire, mais certainement pas aléthique, contrairement à la mise en scène de la reconnaissance épiphanique à laquelle il s'adonne. Dans ce cas de figure, le narrateur ne peut qu'être soupçonné d'écrire en faussaire, dès lors que rien ne vient garantir la véracité de ses propos que la profession de son autorité, sur le mode du « je vous le dis, croyez-moi ». Deuxième péril : celui d'une interprétation délirante, qui n'est plus contenue par la lecture aveuglée mais distanciée et rationnalisante de l'ami chroniqueur. C'est celle qui menace Martin Clay, le narrateur philosophe reconverti en historien de l'art de *Headlong*.

---

[a] Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op. cit*., p. 129.

[b] « "Comment ça se finit ?" "Avec le narrateur gisant mort dans une froide rue du Trastevere et une inspectrice du nom de Mattiola tâtant l'arrière de son crâne pour y chercher un signe de contrecoup", dit Blume. Caterina secoua la tête. "Ce n'est pas gentil. Comment ça se finit, vraiment ?" "Je ne me souviens pas exactement, répondit Blume. Il n'écrivait pas toujours dans l'ordre chronologique, une partie du texte reste cryptique, parfois impénétrable. Et nous connaissons la fin. Nous la connaissons mieux que lui." » "*'How does it end?' 'With the narrator lying dead on a cold Trastevere street and an Inspector called Mattiola feeling the base of his skull for evidence of a countercoup blow,' said Blume. Caterina shook her head. 'That's not nice. How does it end, really?' 'I can't remember exactly,' said Blume. 'He was not always chronological; some of it is cryptic, sometimes impenetrable. And we do know the ending. We know it better than he does.'*" Conor Fitzgerald, *The Fatal Touch*, *op. cit*., p. 369.

[c] Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. op. cit*., p. 161.

Headlong n'est pas *stricto sensu* un roman de faux, puisque c'est justement la justesse ou non l'attribution du tableau central à Bruegel qui fait tout l'enjeu de l'intrigue[a]. On ne saura jamais si le tableau est authentique, une simple copie ou une œuvre d'atelier, le travail d'un artiste mineur, ou un faux ; la seule chose qu'on sait, c'est que son attribution première, à Sébastien Vrancx, est sans doute erronée. La possibilité, cependant, qu'il puisse être de l'auteur de *La Chute d'Icare* lance Martin dans une enquête indiciaire effrénée qui, le consumant tout entier, manquera presque de le ruiner et de détruire son mariage. Si le tableau n'est peut-être pas faux, c'est l'ensemble du rapport de Martin à la réalité qui menace de se trouver falsifié – ce qui, comme le rappelle Bayard, est le propre de la lecture délirante[b], avec le sentiment de conviction de la personne qui délire[c]. Parce que lecteur et narrateur se confondent, le pacte de confiance (ou de défiance) qui se noue normalement entre ces deux instances lorsqu'elles restent distinctes fonctionne de manière purement circulaire : Martin s'auto-persuade constamment de la justesse de l'ensemble de ses déductions, même lorsqu'elles achoppent sur le scepticisme des autres personnages ou les démentis du réel[d]. Il n'a, alors, qu'à faire dérailler le paradigme dans une direction légèrement différente à chaque fois pour relancer l'enquête, l'interprétation, et donc son délire[37]. Si l'herméneutique de Martin est pathologique, en effet, c'est qu'il désire deux types de jouissance contradictoires : le plaisir de l'investigation, qui le place dans la position privilégiée du décrypteur lucide parmi les aveugles, et la « *jouissance de l'interprète*, qui est de réduire la différence en lui substituant de la similitude[e] », de réduire l'ambiguïté en assignant un sens univoque au signe[f]. Martin recherche en effet constamment l'indice pathognomonique qui pourrait lui permettre d'identifier une fois pour toutes le Bruegel comme tel[38] ; son incapacité, cependant, à en trouver un convaincant l'entraîne dans une série de lectures et de déchiffrements toujours recommencés, soulignés par le *running-gag* tragi-comique de ses suppliques à son épouse de l'emmener à la gare pour qu'il puisse se rendre à la

[a] En ce sens, le roman reprend la question *Qui ?,* enjeu fondamental du roman à énigme, mais en en rendant la réponse impossible : on ne saura jamais avec certitude, et le texte souligne à quel point le nom de « Brueg(h)el » est loin de renvoyer à un peintre ou à une signature uniques. Voir Michael Frayn, *Headlong*, [1999], London, Faber & Faber, 2005, p. 66-67.

[b] « Un premier élément qui devrait permettre de caractériser le délire est *le rapport falsifié qu'il entretient avec la réalité*. […] Ce premier critère […] est malheureusement très approximatif, puisque sa formulation comporte au moins deux termes problématiques : *réalité* et *falsifié*. » P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op. cit.*, p. 107.

[c] *Ibid.*, p. 108.

[d] « En fait, j'envisage désormais les choses dans l'autre sens : tout ce qui semble remettre en question mon identification en réalité la consolide. » "*In fact, now I see it the other way round: everything that seems to cast doubt on my identification really supports it.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 80.

[e] P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op. cit.*, p. 168.

[f] Il désire, comme tous les enquêteurs qui mobilisent le paradigme indiciaire, « la vérité, la simple vérité sous-jacente », "*the truth, the simple underlying truth*". Michael Frayn, *Headlong*, *op. cit*., p. 79.

British Library. De faux indice pathognomonique en indice pathognomonique putatif, Martin dérive de livre en livre et d'interprétation en interprétation.

Mais, ajoute Bayard, « [à] partir du moment où l'on perçoit le délire […] *comme une activité de mise en sens et non une perte du sens*, délire et théorie, loin de s'opposer radicalement, relèvent plutôt d'une attitude similaire de la pensée[a] […]. » Aussi la quête indiciaire au premier degré de Martin, celle qui correspond à la recherche des causes, au « qui ? » de l'enquête policière, se double d'un cercle herméneutique dérégulé dans lequel l'identification de l'auteur et l'authentification du tableau visent à produire un savoir nouveau sur l'ensemble de l'œuvre. Comme le souligne Martin, qui a peut-être lu Gary Schwartz, son but n'est pas tant (ou pas seulement : il ferait tout de même un joli profit financier) de prouver que Bruegel est l'auteur du tableau que d'établir la *Bruegelité* de celui-ci[b], et donc en retour la représentativité de cette peinture en particulier dans la vie et l'œuvre en général de Bruegel. C'est pourquoi, comme on l'a vu, Martin méprise l'iconographie pour vanter les mérites de l'iconologie : le *sens* immédiat de l'œuvre lui importe moins que la *signification* culturelle de celle-ci, le *message* est moins crucial que le *témoignage*, le code moins intrigant que l'archive[c]. Si Martin recherche l'indice pathognomonique qui scellera à lui seul l'attribution, c'est pour mieux traiter l'œuvre comme un symptôme : celui d'un certain état des Flandres et du peintre au moment de la date supposée de la composition.

Le roman s'ouvre sur un court prologue intitulé « Objectifs et méthodes[d] », et prend donc l'aspect d'un récit hyperboliquement véridictif, puisqu'il se revendique de deux régimes de véridicité simultanément : celui de l'article scientifique (« Si je conserve aucune prétention à être un savant – ou même un être humain normalement civilisé – alors j'ai l'obligation de consigner mes découvertes, de sorte que mes collèges et successeurs, aujourd'hui et dans les années à venir, puissent les évaluer[e]. »), et celui du rapport policier ou judiciaire (« Je dois rapporter une découverte. […] Ce qui suit est l'ensemble des preuves de mon attribution. » ;

---

[a] Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op. cit*., p. 120. Pour une défense d'une méthode de lecture complotiste d'après Bayard, voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit*., p. 244-252.

[b] « Je ne vois aucune autre manière de le décrire – sa Bruegelité [celle du tableau] est la seule qualité qui me vient à l'esprit. » "*No other way of describing it presents itself – its Bruegelness is the only quality I can bring to mind.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 243.

[c] Et ce alors même qu'il est conscient que son approche « iconologique » est susceptible de l'induire en erreur : « Mon iconologie était complètement fausse, je le vois ; je me suis entièrement trompé sur l'iconographie. » "*My iconology was totally wrong, I realize; I've completely misread the iconography.*" *Ibid.*, p. 27. Idem p. 31.

[d] "*Aims and Approaches*". *Ibid.*, p. 1.

[e] "*But if I have anu pretensions to be a scholar – even to be a normally civilized human being – then I have an obligation to put my findings on record, so that my colleagues and successors, now and down the years, can evaluate them.* " *Ibid.*

« ma déposition[a] »). Pourtant, il est immédiatement saturé d'indices de non-fiabilité : le ton emphatique du narrateur (« On sait que nombre des plus grands trésors au monde ont été perdus au cours des siècles. Il se peut que j'aie trouvé l'un d'entre eux[b]. »), ses réticences (« Je suis dans une position difficile, cependant. Si mon attribution n'est pas acceptée par des universitaires, je passerai pour un imbécile. Si elle *l'est*… alors je serai dans une position pire encore. Les circonstances de ma découverte sont telles que j'apparaîtrai non seulement comme un imbécile, mais un objet d'indignation et d'horreur. […] Et je dois décrire les circonstances controuvées de cette mienne découverte aussi pleinement et honnêtement que je le puis[c] […]. ») ; et son manque de maîtrise sur le sens même à donner au récit, sur sa capacité d'analyse rétrospective (« Pire encore, cependant, est l'angoisse de mon incertitude quant à ce que j'ai fait, exactement[d]. »). Il débute par une phrase qui est un petit chef-d'œuvre d'ambiguïté, puisqu'au moment où écrit le narrateur, la *découverte* dont il prétend faire état a depuis longtemps *disparu* : le tableau de Bruegel a brûlé dans un accident de voiture que Martin a plus ou moins provoqué.

Rien ne sera donc moins honnête que le récit qui va suivre, et la « méthode » qui est communiquée au lecteur n'est autre que celle, avec toutes ses entraves, du récit d'énigme. D'abord, l'objet de l'enquête demeure inconnu, quoique le narrateur sache déjà en partie de quoi il retourne (il ne connaît pas le résultat final de l'attribution, le tableau étant à jamais inauthentifiable, mais il sait du moins qu'elle est l'enjeu de toute l'investigation) : « Immédiatement surgit une difficulté, puisque [ce trésor retrouvé] n'a pas de nom. Je pourrais tout simplement le décrire, et je le ferai en temps voulu, mais essayer maintenant n'aurait pas grand sens, car il n'a jamais été décrit auparavant, et personne n'a jamais eu la moindre idée de ce à quoi il ressemble[e]. » Outre le fait que le narrateur encrypte par une belle prolepse son échec (il n'a pas de nom, c'est-à-dire ni titre ni nom d'auteur), la mauvaise foi de la justification suggère la volonté de faire parcourir au lecteur le même chemin d'investigation que le protagoniste, sans doute pour, l'attirant dans les mêmes rets qui ont piégé l'herméneute délirant, susciter sa sympathie. C'est ce que semble en effet confirmer l'assomption par le narrateur de

---

[a] "*I have a discovery to report. […] What follows is the evidence for my claim.*" ; "*my deposition*". *Ibid.*

[b] "*Many of the world's greatest treasures are known to have been lost over the centuries. I believe I may have found one of them.*" *Ibid.*

[c] "*I'm in a difficult position, though. If my claim is not accepted by scholars I shall look a fool. If it* is*… then I shall be in a worse position. The circumstances of the discovery are such that I shall emerge not only as a fool but as an object of outrage and horror […] And I must describe the tangled circumstances of this discovery of mine as fully and honestly as I can […]..*" *Ibid.*

[d] "*Even worse, though, is the anguish of my uncertainty about what exactly I have done.*" *Ibid.*

[e] "*And at once a difficulty arises, because it doesn't have a name. I could simply describe it, and in due course I shall, but it wouldn't mean very much if I tried now, because it's never been described before, and no one has ever had the slightest idea of what it looked like.*" *Ibid.*, p. 2.

l'asymétrie cognitive avec son lecteur qui, sous couvert de ne pas déformer le récit par la connaissance rétrospective des faits, le force à affronter les mêmes énigmes que Martin, sans pouvoir faire jeu égal avec lui : « Je pense que le seul moyen pour moi d'y parvenir, la seule façon supportable d'essayer, est de renoncer à toute tentative de récit rétrospectif. Il me faudra remonter au tout début, et revivre ce qui s'est produit tel que cela s'est produit, […] quand toutes les énigmes étaient vraiment devant moi, […] sans les distorsions de l'après-coup[a]. » Prétendant faire revivre à son lecteur, avec lui, les affres de l'enquête, le narrateur lui offre donc d'emblée un texte doublement piégé : le récit non-fiable d'un herméneute délirant, le récit miné d'une enquête insensée. Aucun des niveaux narratifs (extra-diégétique, intra-diégétique) ne peut se présenter comme un récit véridictif. Si bien que le texte pose ostensiblement la question « Comment écrire ? » pour mieux reposer la question qui hante toutes les fictions indiciaires, comment lire sans délire ? Et que l'indice aura toujours une double valeur, herméneutique sur le plan intra-diégétique, métatextuelle sur le plan extra-diégétique : il faudra toujours l'évaluer à la fois dans l'optique de l'attribution et de l'interprétation du tableau, et dans celle du discours du narrateur sur une méthode interprétative qu'il tente encore, en dépit de son échec, de justifier[b].

Le narrateur combine une attitude généralement velléitaire quant à ses objets de recherche (il ne finit jamais les livres qu'il entreprend d'écrire), et un rapport ironiquement livresque à la réalité, qu'il déconstruit sarcastiquement comme la somme des clichés qui fondent notre appréhension du monde. En route pour sa maison de campagne, il ne cesse de comment l'*authenticité* supposée de la vie rurale[c] : « Serons-nous capables de supporter autant de réalité pendant si longtemps[d] ? » Si bien qu'il se méprend entièrement sur sa première rencontre avec Tony Churt, le possesseur du supposé Bruegel, dont il fait l'incarnation même de l'authentique campagnard, sans jamais prendre la mesure du caractère retors du personnage. Dès le début, il est évident que Martin ne voit que ce qu'il veut voir, et ne veut voir que ce qu'il

---

[a] "*I think that the only way I can come at it, the only way I can bear to try, is to give up all attempt at a retrospective account. I shall have to go back in time to the very beginning, and relive what happened as it happened, […] when all the puzzles were actually in front of me, […] without the distortions of hindsight.*" *Ibid.*

[b] « Quel est le premier signe que quelque chose d'inhabituel est sur le point de se produire ? J'imagine que c'est un bout de ficelle effilochée. Le même bout de ficelle, j'y songe, qui mènera cette histoire à sa fin. » "*What's the first sign that something unusual's starting to happen? I suppose it's a length of frayed twine. The same length of twine, it occurs to me, that will bring this story to its end.*" *Ibid.*

[c] Alors que les frontières du monde rural ne sont « qu'une représentation de la campagne dans une exposition », et que « les gens détonnent », ("*merely a representation of the country in an exhibition*", "*and the people don't look right*", *Ibid.*, p. 5.), la campagne plus profonde satisfait ses aspirations bucoliques : « ça, c'est la vraie campagne. C'est pour ça qu'on paie un tas de billets en plus. […] Ce n'est plus l'authenticité de notre environnement qui nous inquiète. » "*this is the real stuff alright. This is what we pay a second lot of bills for. […] It's not the authenticity of our surroundings that's worrying us now.*" (p. 6).

[d] "*Shall we be able to stand so much reality for so long?*" *Ibid.*, p. 7.

peut déchiffrer ironiquement selon la grille de lecture qui lui conforte le mieux dans ses représentations. À l'inverse, son épouse, Kate, spécialiste d'iconographie, incarne la figure de l'universitaire sérieuse qui s'en tient à des interprétations prudentes dans le cadre de son domaine de recherche, et à des hypothèses désintéressées, hors du cadre de toute tentation indiciaire : « Elle n'identifie pas les objets. Elle n'est pas ce genre d'historienne de l'art[a] […]. » Bien entendu, Martin passera l'intégralité du roman non seulement à ignorer ses conseils, mais encore, sans l'écouter, à lui prêter des opinions qu'elle ne profère jamais pour en faire l'adversaire artificiel qui, lui donnant le sentiment d'être incompris, le renforce dans son délire interprétatif :

> Elle reste silencieuse. Je sais ce qu'elle pense. Elle pense que c'est peut-être *mon* opinion sur l'art que [Tony Churt] sollicite. Peut-être, suggère-t-elle ironiquement, la famille Churt possède quelque tableau qu'ils ont toujours cru être du Maître de la Ramée Brodée, un artiste dont le nom nous entraîne tous deux sur un terrain glissant. Je ne relèverai pas. Je resterai aussi silencieux qu'elle. Mais ce n'est guère gentil de sa part de mettre maintenant le sujet sur la table, même sans dire un mot. […] Elle était déjà suffisamment mal à l'aise devant mon soudain pas de côté hors de la philosophie pour me jeter dans un domaine plus proche de l'art, ou en tout cas de la philosophie de l'art, comme si j'envahissais son territoire. Elle était plus mal à l'aise encore quand j'ai décidé de prendre une année de congé pour lancer ma nouvelle carrière en écrivant un livre sur l'impact du nominalisme sur l'art flamand du XVe siècle ; ouvertement alarmée quand, après sept mois d'année sabbatique, j'ai soudain mis le livre de côté pour écrire un long essai sur un artiste en particulier de cette période, qui en était venu à me sembler grossièrement sous-évalué ; et non pas soulagée, mais plus alarmée encore, quand j'ai décidé, deux mois plus tard, que le Maître de la Ramée Brodée, loin d'être sous-évalué, était désormais dépourvu de toute vertu perceptible […]. Elle craint que, lorsque septembre sera venu, il se sera avéré que je ne me suis jeté hors de la philosophie que pour trébucher devant l'art. […] Que, tandis que sa réputation en iconographie chrétienne comparée croît lentement et méthodiquement d'année en année, comme la traditionnelle œuvre de référence qu'elle écrit sur le sujet, je ne sois, de manière embarrassante, tombé du train en marche[b].

---

[a] "*She doesn't identify things. She's not that sort of art historian […].*" *Ibid.*, p. 13.

[b] "*More silence. I know what she's thinking. She's thinking that perhaps it's* my *views on art he wants. Perhaps, she's suggesting ironically, the Churt family have some painting which they've always believed to be by the Master of the Embroidered Foliage, an artist whose name opens up delicate ground between us. I shan't rise to this. I shall remain as silent as she is. But's it's a little unkind of her to bring the subject up now, however wordlessly. […] She was uneasy enough about my sudden pounce sideways out of philosophy into something more like art, or at any rate the philosophy of art, as if I were trespassing on her territory. She was uneasier still when I decided to take a year off to launch my new career by writing a book about the impact of nominalism on Netherlandish art of the fifteenth century; openly alarmed when, seven month into my sabbatical, I suddenly put the book aside to write an extended essay on one particular artist of the period who'd come to seem to me grossly underrated; and not relieved, but eve more alarmed, when I decided, two months later, that the Master of the Embroidered Foliage, far from being underrated, had no virtues that I could now perceive […]. She fears that, come September, I'll turn out to have jumped off philosophy and fallen short of art. […] That while her reputation in comparative Christian iconography slowly and methodically grows from year to year, like the standard work of reference that she's writing on the subject, I've embarrassingly fallen off the back of the cart.*" *Ibid.*, p. 13-15.

Avant même qu'il n'*invente* le Bruegel, le voilà donc déjà pris dans une approche velléitaire et passionnée de sa recherche, qui le rend susceptible non seulement d'évaluer incorrectement les artistes auxquels il a affaire, mais aussi de créer de toutes pièces des attributions fantaisistes ; Martin donne aveuglément dans deux pratiques, l'évaluation et l'identification, typiques du *connoisseurship*, qui impliquent un rapport ontologique à l'art où toute œuvre est classifiée selon des catégories *a priori* qui en fixent l'origine et la signification, sans prendre en compte leurs significations intrinsèques. À l'inverse, c'est parce que Kate s'intéresse à l'iconographie qu'elle pourra rester lucide – du moins, selon le partage entre iconographie et iconologie que Martin déduit de sa lecture de Panofsky[a] : « L'iconographie […] nous informe qu'un canapé élimé et un véhicule fermé par de la ficelle représentent la pauvreté. L'iconologie nous apprend que la simple iconographie doit être lue de concert avec une plus vaste conception du style et de l'intention artistique – que sa vraie signification est le contraire de ce qu'elle semble être[b]. » En d'autres termes, l'iconographie recoupe l'usage réglé du paradigme indiciaire, qui permet de décrypter des signes conventionnels en fonction de règles claires et partagées ; tandis que Martin revendique une iconologie qui lui permet, au nom d'« une plus vaste conception du style », de faire dériver l'interprétation vers la signification qui l'intéresse le plus, sans être contraint par un système réglé[c]. L'iconologie telle qu'il la comprend serait ainsi à l'iconographie ce que l'usage fictionnel du paradigme indiciaire est à son usage herméneutique scientifique – soit un moyen de réaliser des abductions en série à

---

[a] Le narrateur parodie la description théorisée par Parnofksy dans la première *ekphrasis* du roman. *Ibid.*, p. 34-35. Pour une critique de l'iconologie comme « *doctrine d'un trait commun entre le visible et l'invisible », avec tout les problèmes que cela pose dans l'interprétation et la contemplation des images, voir* Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 146-147. *Sur la conception de l'art que suppose le passage de l'iconographie à l'iconologie, voir p. 148, et sur la perte que cela peut entraîner, notamment dans la réduction de l'image à du discursif, du signifiant et du lisible, voir p. 150. Martin donne dans tous les travers que critique Didi-Huberman : « Toute la question revient à savoir ce que nous pouvons et devons faire face à "l'énigme du sphinx" dont Panofsky parle lui-même, l'énigme que nous propose à chaque instant la moindre parcelle d'œuvre d'art. Si l'iconologie se livre au danger de verser dans quelque chose qui ressemblerait à une astrologie, n'est-ce pas que sa très haute exigence – le logos, sous l'espèce de la raison kantienne – emprunte à la magie son extrême maniabilité, sa polyvalence, sa faculté de répondre à toutes les énigmes par d'autres énigmes, discursives celles-là ? » (p. 152).*

[b] "*Iconography […] informs us that a worn sofa and a vehicle held together with twine represent poverty. Iconology teaches us that the plain iconography has to be read in conjunction with a wider conception of style and artistic intention – that its real meaning is the opposite of what it appears to be.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 26.

[c] Bruegel étant un inconnu, et une partie de son œuvre supposée manquante, toutes les substitutions, les projections et les extrapolations sont permises, selon Martin : « Bruegel, en d'autres termes, est une absence, un fantôme, que les savants caractérisent plus ou moins comme ils le veulent. Au lieu, donc, de relier son iconographie à Bruegel lui-même, peut-être pourrais-je la relier à ce qui se passait autour de lui à l'époque. Si je ne puis voir Bruegel, peut-être pourrais-je tenter de me mettre à la place qu'il occupait au centre de son monde, et voir ce qu'il voyait. » "*Bruegel, in other words, is an absence, a ghost, which scholars characterize more or less however they choose. So instead of trying to relate his iconography to Bruegel himself, perhaps I could relate it to what was going on around him at the time. If I can't see Bruegel, perhaps I could try to put myself into the space he occupied at the centre of hos world, and see what he saw.*" *Ibid.*, p. 142.

l'aide d'un cercle herméneutique clairement vicié, et d'autant mieux que le narrateur s'avère par ailleurs tout à fait incompétent en matière d'histoire de l'art : face à un *Enlèvement d'Hélène* de Luca Giordano, il est incapable de proposer un discours herméneutique construit sur l'œuvre, de l'évaluer, ou même de situer clairement le peintre[a].

Dès lors, il s'agira pour Martin, dans sa rencontre avec le Bruegel, qu'il ne regarde que très peu de fois et toujours dans de mauvaises conditions, de ne voir que ce qui est susceptible de nourrir son attribution[b], de ne prendre en compte que ce qui pourra consolider les théories iconologiques qu'il déploie pour crédibiliser son identification. La pensée de Martin, comme la pensée délirante analysée par Bayard, « ne s'apprécie plus, ou plus uniquement, dans une relation d'adéquation au monde ou à la vérité, mais dans un rapport de continuité psychique avec le sujet qui la mène. Et son mode d'évaluation est moins fondé sur une *vérité* en soi, fixe et indépendante, que sur une forme de *véracité* dont le sujet devient la mesure principale. L'acceptation de cette idée d'une *vérité subjective* confirme qu'il y a moins *séparation* qu'*imbrication* entre théorie et délire[c] […]. » C'est tout le jeu d'*Headlong* : Martin est sincère dans sa mauvaise foi même, il croit à ce qu'il avance, quoique ce qu'il avance se refuse à tenir compte d'un certain nombre de contraintes du réel ; et ses théories, informées et précises, sont crédibles. Dans leur style, les assertions de Martin ne se distinguent pas des théories scientifiques recevables ; c'est en revanche la méthode qui le perd, le choix de la méta-abduction dont rien ne vient garantir la légitimité, le passage téméraire du possible au probable puis au certain sans le garde-fou de la falsifiabilité de l'hypothèse, puisque celle-ci se détourne de ce qui la met en cause, se relance dès qu'elle rencontre un obstacle. Martin refuse toute *limite* qui viendrait garantir son interprétation. C'est le paradoxe que soulignait Bayard : « Un texte délirant est un texte qui déborde les énoncés qui constituent l'œuvre, ceux-ci formant une limite à la folie critique. […] Barrière apparente contre le délire, la clôture textuelle est une *clôture matérielle*, mais qui ne se double nullement d'une *clôture subjective*[d]. » Bayard concluait cependant en défense de la liberté d'interprétation de l'œuvre : « Traiter une lecture de délirante, parce qu'elle manquerait telle vérité du texte ou imposerait la sienne hors de toute vraisemblance, conduirait surtout à négliger l'essentielle mobilité de l'œuvre littéraire, et à laisser libre cours aux véritables pathologies de la lecture, qui récusent cette mobilité. Il ne

[a] *Ibid.*, p. 36-37.
[b] « Il ne faut pas que je continue de le regarder. J'ai saisi ce premier élément essentiel (et depuis combien de temps déjà suis-je en train de le regarder ?) » "*I mustn't go on looking at it. I've grasped that first essential (and how long have I been looking at it already?)*" *Ibid.*, p. 45.
[c] P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op. cit.*, p. 122.
[d] *Ibid.*, p. 126.

saurait pour cette raison y avoir, en tout cas dans le champ de l'interprétation des œuvres, d'authentique délire, mais plutôt des sentiments, nécessairement subjectifs, que telle proposition de lecture est ou non recevable[a]. »

Or il nous semble au contraire que la lecture des romans de faux (ou, dans le cas présent, les romans de la mésattribution) incite à critiquer toute position qui ferait reposer la recevabilité d'une interprétation uniquement sur un consensus de réception. Il y a, on l'a vu, des lectures nocives (on l'a montré avec le *Cimitero di Praga*) ; mais il y a aussi des lectures délirantes, quand la mauvaise foi du narrateur fait sciemment dérailler le fonctionnement indiciaire de son enquête. Si une interprétation ne se prête à aucune falsification, elle ne peut prétendre à aucune recevabilité hors d'une réception fictionnelle. À supposer que Martin ait raison et que le tableau soit un Bruegel, ses méthodes sont si mauvaises que l'œuvre part littéralement en fumée à la fin du roman. C'est bien tout le sens du pacte de lecture spécieux proposé au lecteur à l'orée du texte : l'interprétation intra-diégétique de Martin est irrecevable parce qu'infalsifiable et que nul, ni les personnages ni le lecteur, n'a les moyens de la discuter et de la mettre à l'épreuve ; en revanche, le compte-rendu de son enquête, précédé d'un avertissement au lecteur sous forme de parodie de prolégomènes méthodologiques, ouvre la possibilité d'une lecture critique qui démasque les arguties du narrateur. Le second récit est entravé de manière *fair-play*, et laisse au lecteur les moyens de régler son interprétation[b] ; l'interprétation de Martin en revanche échappe à toute possibilité d'une critique constructive, comme en témoignent ses rapports de plus en plus détériorés avec son épouse historienne de l'art. C'est bien la juxtaposition entre ces modes de lecture qui permet au texte de proposer une ironique théorie de l'interprétation ; ou, à tout le moins, d'avancer que celle-ci a besoin de limites, intersubjectives, mais également méthodiques et génériques. La quête de l'indice pathognomonique, la recherche d'une théorie historique *ad hoc*, la primauté de l'iconologie sur l'iconographie, ou plus exactement d'une vaste interprétation culturelle, qui négligerait la matérialité et les structures de l'œuvre[39], sur l'analyse critique et falsifiable de ses composantes, ne permettent pas, indépendamment de la réception qui en est faite, une bonne interprétation, si toutefois on entend produire une interprétation véridictive et référentielle. C'est d'autant plus net dans le roman que la légèreté épistémique de Martin se double d'entorses à l'éthique : « Je ne vais pas mentir, mais je ne vais

[a] *Ibid.*, p. 133.
[b] Avec même de fort ironiques effets métatextuels pour en souligner, si besoin était, le fonctionnement : « Fait retour une sombre formule non interprétée : *le prologue est terminé*. Le prologue de quoi ? Je ne sais. » "*One dark and uninterpreted formulation recurs:* the prologue is finished. *The prologue to what? I don't know.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 54.

pas dire de vérités non nécessaires… […] Je vais le délester du tableau[a]. » Pendant tout le roman, il ne cesse de tenter de dissimuler ses trouvailles à l'entièreté de son entourage, et en premier lieu à Tony Churt qu'il tente d'escroquer en lui achetant à bas prix le tableau pour le revendre comme un Bruegel. Le délire interprétatif trouve son corollaire dans le mensonge vénal, si bien que la *véracité* du sujet qui théorise (il est convaincu du bien-fondé de ses déductions) achoppe sur sa double mauvaise foi, épistémique et éthique. La vérité subjective du sujet n'est ni vérité intersubjective, ni vérité factuelle, ni vérité désintéressée. La substitution d'un régime fiduciaire de vérité à un régime aléthique peut s'avérer productive et recevable, voire nécessaire, on l'a vu ; mais à la condition d'offrir des garanties : non pas le « je vous le dis, croyez-moi » du faussaire, mais « voici les règles de ma falsification, je m'engage à être radical dans la maîtrise de cette imposture » (ou « voici les règles de mon interprétation : je m'engage à être radical dans la maîtrise de mon *usage* du texte[b] »). Martin refuse de se donner des règles, même spécieuses[40] : c'est ce qui mine non seulement la crédibilité de son enquête, mais son caractère heuristique et utile – elle est donc nécessairement vouée à l'échec.

En revanche, l'interprétation de Martin reste passionnante parce qu'elle mobilise la recherche indiciaire pour produire ce qu'il présente comme une interprétation véridictive, mais qu'on est incité à lire comme le roman possible d'un tableau (ou, pour le dire avec Perec, l'« *histoire* d'un tableau »). Le détournement du paradigme vers la fictionnalisation fonctionne à plein, moins pour éclairer ce qu'il en est du supposé Bruegel, que notre rapport au peintre, à la Bruegelité, et à la fascination de l'authentique et du canon[c]. La vision du tableau, en effet, ne suscite pas chez Martin uniquement la cupidité de l'escroc amateur ou l'*hubris* du chercheur qui prétend faire une grande découverte, mais également un désir, primaire, de fiction. Voilà Martin qui, de manière enfantine, imagine *se déguiser* en acheteur, avec fausse barbe et faux

---

[a] "*I'm not going to lie, but I'm not going to tell any unnecessary truths… […] I'm going to have the picture off him*." Michael Frayn, *Headlong*, *op. cit*., p. 47.

[b] Il en est sporadiquement conscient : « Suis-je en train de m'approcher du bord du précipice vertigineux qu'on nomme On-peut-presque-tout-faire-rentrer-dans-n'importe-quel-paradigme-qu'on-peut-nommer ? » "*Am I getting close to the edge of the dizzy precipice named You-can-fit-almost-anything-into-any-pattern-you-like-to-name?*" *Ibid.*, p. 178.

[c] « Il est des tableaux dans l'histoire de l'art qui s'évadent, tout comme certaines personnes, hors des frontières du petit monde particulier où ils sont nés. Ils quittent le pays – ils échappent à la tradition dans laquelle ils furent formés, et qui semblait de prime abord leur conférer une signification. Ils sortent de leur lieu et de leur temps, et acquièrent une sorte de renommée universelle et permanente. Ils deviennent une part de la monnaie courante des noms, des images et des récits que tout une culture tient pour acquis. Cela se produit pour de bonnes comme pour de mauvaises raisons, ou sans aucune raison perceptible. » "*There are some paintings in the history of art that break free, just as some human beings do, from the confines of the particular little world into which they were born. They leave home – they escape from the tradition in which they were formed, and which seemed at first to give them significance. They step out of their own time and place, and find some kind of universal and enduring fame. They become part of the common currency of names and images and stories that a whole culture takes for granted. It happens for good reasons and for bad, and for no discernible reason at all.*" *Ibid.*, p. 57.

accent, pour convaincre Churt de lui céder le tableau ; le voici déguisant la vérité à son épouse pour rajouter du mystère au mystère[a]. Le voilà acceptant pleinement le romanesque de son rapport à la peinture[b], et la manière dont celle-ci lui permet de fictionnaliser sa propre vie, et, en retour, le tableau qu'il contemple : « Quand on se retrouve enfin devant les *Chasseurs [dans la neige]* de Bruegel, comme cela m'est arrivé il y a sept ans durant un chaud après-midi d'été, alors que j'éprouvai l'un de ces *coups de foudre* qui sont des tournants existentiels, on ne regarde pas seulement cette œuvre. Qu'on tourne la tête, et on verra des Bruegel sur chaque mur ; on se trouve dans une salle qui contient un tiers environ de ses œuvres connues, une salle où chaque cadre doré est une fenêtre ouvrant sur un aspect différent de son monde[c]. » La reprise délibérément inexacte de la formule d'Alberti est évidemment révélatrice : quoiqu'on la déforme souvent pour la faire ouvrir sur « le monde », la fenêtre du *De pictura* ouvre sur l'*histoire* au sens de récit, de *mythos* ; si bien qu'on peut aussi comprendre le « monde » du narrateur davantage comme un monde fictionnel, qui entretient avec le réel un rapport d'analogie et non de référence. Le narrateur aime Bruegel parce que l'épiphanie artistique se double de sa rencontre amoureuse avec son épouse, et que tout se passe pour lui comme si le tableau venait, à son tour, conférer une signification à sa vie[d] ; en retour, l'œuvre de Bruegel lui apparaît comme une collection d'œuvres articulées entre elles formant un univers narratif complet : c'est ce *récit* que son approche iconologique tente de reconstituer, afin de donner au tableau dont il veut s'emparer sa place dans cette histoire surplombante, et inversement afin de relire et de réécrire cette *historia* en fonction de l'œuvre nouvellement mise au jour.

Ce qui intéresse le narrateur, ce n'est pas tant la touche picturale, les choix iconographiques ou la maîtrise de la composition ; c'est l'œuvre (in)complet de Bruegel comme monde possible, cet univers que le spectateur qu'il est doit contribuer à actualiser en le

---

[a] « Le mystère du spécialiste de Giordano disparu sert de métaphore au vrai mystère. » "*The mystery of the missing Giordano specialists serves as a metaphor of the real mystery.*" *Ibid.*, p. 52. Kate, bien sûr, qui défend un usage scientifique et véridictif du paradigme indiciaire, refuse de céder à la fascination de l'énigme, contrairement à son époux : « Kate refuse d'examiner le mystère que je lui ai agité sous les yeux. » "*Kate refuses to investigate the mystery I've dangled in front of her.*"

[b] Et de son enquête : « Et à nouveau je ressens l'irrépressible vague d'enthousiasme qui se soulève en moi, cette insupportable angoisse. » "*And once again I feel the uncontainable tide of excitement rising inside me, the insupportable anguish.*" *Ibid.*, p. 73. Voir aussi p. 223, où il compare son investigation scientifique à une enquête policière : « Je l'examine [la *Calomnie d'Apelle* de Bruegel] à nouveau, comme un détective dans un récit policier qui en vient à penser que l'un des témoins qu'il a interrogés auparavant a pu omettre de lui révéler quelque chose. » "*I examine it again, like an investigator in a crime story who comes to think that a witness he interrogated before might have kept something back.*"

[c] "*When you find yourself at last before the* Hunters*, as I did on a hot summer's afternoon seven years ago, having another of my life-changing* coups de foudre*, you're not looking at this work alone. Turn your head, and there are Bruegels on every wall ; you're in a room which contains about a third of all his known paintings, a room in which every gilt frame is a window look out on to a different aspect of his world.*" *Ibid.*, p. 59.

[d] Et informer son rapport au monde, comme lorsqu'il contemple le paysage rural près de chez Churt : « Tandis que je le regarde, je le Patinirise, je le Bruegelise. » "*I Patinirize it as I look at it, I Bruegelize it.*" *Ibid.*, p. 94.

complétant, pour lui donner son seulement sa forme, mais son sens. Martin regarde l'œuvre de Bruegel comme on lit un roman. Comme le rappelle Bayard, « *le monde que produit le texte littéraire est un monde incomplet* », pourvu d'« un *défaut de structure, à savoir que ce monde ne souffre pas d'une complétude perdue, faute d'avoir jamais été complet.* De ce fait, le texte n'est pas lisible si le lecteur ne lui donne pas sa forme ultime, par exemple en imaginant, consciemment ou inconsciemment, une multitude de détails qui ne lui sont pas directement fournis[a]. » C'est parce que Martin considère, d'une part, l'œuvre de Bruegel comme incomplet[b], et d'autre part parce qu'il le considère comme un « monde », qu'il peut le traiter comme un monde fictionnel romanesque, et donc lui appliquer une herméneutique qui n'est pas celle de l'histoire de l'art scientifique (incarnée par Kate), mais celle de l'interprétation des textes fictionnels, aux usages beaucoup plus souples, puisqu'elle n'a pas besoin d'être vraie (elle ne peut l'être) : il suffit qu'elle soit *convaincante* pour être *recevable*[c]. De même, parce qu'il la traite comme un monde fictionnel, il cherche à en assurer la cohérence et la cohésion : non seulement à combler inférentiellement le manque (comment s'appelle le grand-père de Charles Bovary ?, pour reprendre une question d'Eco) mais, également, autre principe fondamental de la lecture fictionnelle, à rendre raison de ce qui pourrait apparaître comme des incohérences ou des contradictions[d] (quelle est la couleur des yeux d'Emma Bovary ? – et on a vu avec Braithwaite qu'il est possible pour le lecteur déterminé de donner une réponse cohérente à cette question). Aussi Martin refuse-t-il de se satisfaire de la prudence de la littérature scientifique sur Bruegel[e] : « Car ce n'est pas l'iconologie qui pose problème ici – c'est tout simplement l'iconographie. Le spectre des interprétations possibles, et leurs permutations diverses, est déconcertant. J'ai devant moi sur la table Friedländer (évidemment), Glück, Grossmann, Tolnay, Stechow, Genaille et Bianconi. Ils se citent tous les uns les autres librement, […] et font référence à l'iconographie souvent mutuellement contradictoire employée dans deux bréviaires

---

[a] Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op. cit.*, p. 127.

[b] « Ce n'est pas qu'il y a trop de tableaux, c'est qu'il n'y en a pas assez. Il semble qu'il manque quelque chose. Il s'avère désormais que mon destin dépend de ce qu'est, exactement, cet objet manquant. » "*[T]here are not too many pictures but too few. There seems to be something missing. My fate in life now turns out to hang upon exactly what is it.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 62. Il suppose un manque dans la série des *Saisons* de Bruegel qui justifierait l'attribution.

[c] D'où le commentaire qui vient caractériser l'une des phases où éprouve un sentiment d'échec (qui alternent constamment, dans le roman, avec ses moments de triomphalisme, les deux étant tout aussi comiques) : « Je n'ai même pas réussi à me convaincre moi-même. » "*I haven't even been able to convince myself.*" *Ibid.*, p. 215.

[d] Et ce alors même que l'usage non critique de Bruegel comme catégorie unificatrice d'une œuvre est critiquable : « La volonté forcenée de croire en l'existence des maîtres, au style reconnaissable, à l'œuvre liée, suivant un développement continu, de la jeunesse à la maturité, débouche sur de terribles impasses ». F. Zeri, *J'avoue m'être trompé*, *op. cit.*, p. 159.

[e] « J'attends que se dissipe l'écran de fumée des précautionneux avertissements académiques. » "*I wait for the cautionary academic smokescreen of disclaimers to clear.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 74.

enluminés par Simon Bening de Bruges[a] […]. » L'usage que prétend faire Martin de l'iconologie revendrait à subsumer ces contradictions à l'intérieur d'un récit englobant qui en rende compte – de produire une interprétation qui soit une réécriture de la littérature scientifique comme de l'œuvre de Bruegel, y compris au prix d'extrapolations, de projections personnelles dans l'œuvre[b], d'hypothèses *ad hoc* ou d'un interventionnisme lectoral non limité *a priori*[c] – comme s'il le comportait comme l'un des falsificateurs de Bello : « La tromperie de l'escroc, je suppose, s'il faut donner un nom [à ce que je fais]. Non, c'est ridicule. Je ne fais que ce que fait un peintre – ce que fait Bruegel dans son cycle des saisons ; je construis un scénario possible[d]. »

Martin n'emploie pas le paradigme, comme un faussaire, pour faire produire par d'autres une fiction nouvelle ; il utilise le paradigme, de manière délirante (en régime véridictif et scientifique) mais efficace (en régime herméneutique) pour lire l'œuvre de Bruegel et sa critique *comme un texte de fiction*[e]. À la prudence scientifique, il assume ainsi d'opposer l'audace de l'abduction, que Zadig n'aborde qu'en hésitant, mais que pratique tout lecteur qui lit contre ou sans l'auteur, pour *réduire l'énigme* dans la direction qui lui convient : « Cette légère anomalie ne me semble présenter aucune signification importante[f]. » Il choisit ses indices[41], choisit ses interprétations, pour faire de l'œuvre l'usage qui lui convient – et si sa lecture est délirante, ce n'est pas parce qu'elle est fondamentalement mauvaise (elle pourrait même être vraie), c'est parce qu'elle n'assume pas d'être une méthode de lecture fictionnelle,

---

[a] "*Because it's not iconology that's at issue here – it's straightforward iconography. The range of possible interpretations, and the various permutations of them, are bewildering. On the table in front of me I have Friedländer (of course), Glück, Grossmann, Tolnay, Stechow, Genaille and Bianconi. They quote each other freely, […] and they refer to the often mutually contradictory iconography used in two breviaries illuminated by Simon Bening of Bruges […].* " *Ibid.*, p. 70-71.

[b] « Mais pour moi, simple Néerlandais que je suis, là debout dans mes sabots de bois, regardant le tableau à une heure très sombre, il y a aussi quelque chose d'autre : moi et mes infortunés compagnons […]. » "*But to me, a simple Netherlander, standing there in my wooden shoes, looking at the picture in a very dark hour, they're something else as well: they're me and my wretched fellows […].*" *Ibid.*, p. 303.

[c] « C'est presque le seul symbole reconnaissable qui me soit offert. Il a une signification pour moi. Forcément – c'est là raison pour laquelle il est là. » "*This is almost the only recognizable symbol I'm offered. It has a meaning for me. It must do – that's why it's there.*" *Ibid.*, p. 304.

[d] "*Confidence trickery, I suppose, if one has to name it. No, that's ridiculous. What I'm doing is what a painter does – what Bruegel's doing in the cycle of the year; I'm constructing a plausible scenario.*" *Ibid.*, p. 91. Voir aussi p. 93, où « fiction » remplace « scénario », et p. 348.

[e] Alors que, ironiquement, il reproche à Karel van Mander d'« écri[re] davantage comme un conteur que comme un historien » ; "*van Mander, who writes more like a raconteur than a historian*". *Ibid.*, p. 221.

[f] "*This slight anomaly doesn't seem to me of any great importance.*" *Ibid.*, p. 76. À l'inverse, il justifie son interprétation iconoclaste d'un autre tableau de Bruegel par une « petite anomalie » : « Il y a une troisième énigme dans le tableau, également – une petite mais curieuse anomalie que les commentateurs semblent n'avoir pas remarquée. » "*There's a third puzzle in the picture, too – a small but curious anomaly that seems to go unremarked by the commentators.*" (p. 303).

et non d'enquête scientifique[a]. Martin réserve en effet le terme de *fiction* pour la manipulation de Churt qu'il entend mettre en œuvre pour lui acheter son tableau à bas prix[42] : « J'ai jusqu'ici passé ma vie entière cramponné aux rivages des faits, barbotant dans les tranquilles hauts-fonds de l'honnêteté. Désormais le moment est venu pour moi de me lancer dans la haute mer de la fiction. Il me faut m'émanciper du littéral et commencer à brosser mon tableau, tout comme Bruegel. […] Créer une fiction n'est pas mentir, je sais cela. Mais tout à coup cela ressemble remarquablement à un mensonge, et cela diffère remarquablement de tout ce que j'ai jamais tenté auparavant dans ma vie[b]. » Ainsi pense-t-il l'enquête scientifique sur le modèle de la lecture fictionnelle, et le mensonge sur le modèle de la fiction, brouillant sciemment des régimes d'énonciation et d'interprétation qui, pour prétendre avoir un effet heuristique, devraient rester distincts (sans quoi on tombe dans le simulacre).

Tout l'humour d'*Headlong* réside dans l'écart entre le Martin intra-diégétique, qui se jette *tête baissée* dans les méandres de son délire interprétatif, de plus en plus grotesque[43], comme se noie le petit nageur qui, dans le Bruegel supposé, le fascine, et la constante ironie métatextuelle qui parvient, en sourdine, du narrateur extra-diégétique, qui ne fait mine de s'effacer que pour mieux nous permettre de lire constamment ce texte au premier et au second degré. « Je vois bien que je ne sortirai pas de cette histoire avec un immense crédit[c] », commente Martin. Comme historien de l'art, certainement pas ; comme *conteur*, en revanche, sans doute davantage[44], puisque *Headlong* est le récit prenant d'une triple lecture : celle de l'interprétation du tableau par Martin, celle du déchiffrage par lui de la considérable bibliographie scientifique avec laquelle il fait feu de tout bois pour étayer ses inductions, celle de la mise en perspective critique par laquelle il revient sur ses actions et leur sens – sans toutefois avec entièrement tiré les leçons de son expérience. Le roman est le récit d'une fascination indiciaire qui dégénère, et mène à relancer obsessionnellement l'enquête pour trouver le moyen d'attribuer, envers et contre tout, le tableau à Bruegel. S'il y a délire, ce n'est pas dans le fonctionnement *en soi* de

---

[a] Voir sa dispute avec Kate : « il me faudra à présent lui faire une petite dissertation sur les critères du savoir, dans tout sens strictement épistémologique du terme, auxquels je serai certainement obligé d'adhérer si on venait à solliciter mon opinion professionnelle ; ce à quoi elle répondra par… Oh, qui sait, qui s'en soucie ? » ; "*now I shall have to give a little lecture about the criteria of knowledge, in any strict epistemological sense, that I should certainly be obliged to adhere to if my professional opinion were being sought; to which she will respond with… oh, who knows, who cares?* " *Ibid.*, p. 128.

[b] "*I've spent my entire life up to this point hugging the shores of fact, paddling in the safe shallows of honesty. Now the moment has come when I have to launch out into the open sea of fiction. I have to cut free from the litral and start painting the picture, just as Bruegel did. […] Creating a fiction isn't lying, I understand that. But suddenly it seems remarkably like lying, and remarkably unlike anything I've ever attempted in my life before.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 99.

[c] "*I'm not going to emerge from this story with any great credit, I can see that.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 252.

l'abduction, de l'extrapolation ou de l'hypothèse *ad hoc* ; c'est parce que Martin confond les usages possibles du paradigme indiciaire[a].

Il est très efficace on l'a vu, de mobiliser celui-ci pour produire non plus des vérités factuelles révélées mais des fictions : mais alors, il faut assumer le geste, soit sous la forme d'un acte de croyance, comme Blume, soit comme exercice d'imposture régulé et partagé, à l'image du greffier de Senges ou des théories de Braithwaite. Sans cela, on tombe dans deux écueils : soit, comme Martin, on veut faire passer pour pratique scientifique, donc réglée et falsifiable, ce qui n'est une pratique fictionnelle, déréglée et infalsifiable (et le délire vient de la confusion des deux, et non de la fictionnalisation en soit, qui peut être productive) ; soit on présente comme résultat d'une enquête et d'une abduction raisonnables et incontestables ce qui est une fictionnalisation falsifiante, parce que de mauvaise foi, sérieuse et non partagée (comme les *Protocoles*[b]). D'où la fin de l'épilogue, intitulé « Résultats et conclusions[c] », qui fait pendant au prologue, où le narrateur écrit qu'il attend son jugement, « un jugement qui, par nature, ne pourra presque certainement jamais être rendu[d] ». On retrouve le défi aporétique au lecteur lancé par le Sylvain de Grégoire Polet dans *Excusez les fautes du copiste*, qui connote la même mauvaise foi narratoriale, la même volonté de piéger le lecteur dans un porte-à-faux éthique qui l'amènerait à valider malgré lui les prétentions épistémiques ou polémiques problématiques du narrateur. À la différence que, le récit ayant été présenté d'emblée comme l'écriture d'une lecture, le jugement se déplace : il n'est plus amené, au fond, à se porter sur les actions du narrateur, rapportées avec plus ou moins d'hypocrisie et présentées comme impossibles à juger de la même manière que ses hypothèses seraient impossibles à falsifier et que le seul régime de lecture possible serait celui de la suspension d'incrédulité systématique. Il se déporte au contraire sur les méthodes de lecture et de contre-lecture présentes dans le roman, si bien que le défi n'est pas celui de juger mais de répondre au problème que le narrateur échoue à résoudre de manière satisfaisante : comment lire (un tableau, un texte) ?

---

[a] Ce qui est résumé en trois courtes phrases par le narrateur lui-même : « Comme je le crois. Comme je le *sais*. Et suis sur le point de le prouver, si seulement je pouvais voir ce qui m'échappe. » "*As I believe. As I* know. *And am on the verge of proving, if only I could see what's eluding me.*" M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 347. On ne peut pas faire à la fois un usage inquisiteur, aléthique et fiduciaire, du paradigme indiciaire : c'est confondre trois régimes de vérité (l'enquête, le dévoilement, l'acte de croyance) qui reposent sur des méthodes différentes et, au moins pour le fiduciaire et l'aléthique, le pari épistémique et la production de la preuve définitive, incompatibles.
[b] On trouvera une discussion des *Protocoles* comme mauvaise lecture (et mauvaise réécriture) du *Dialogue aux Enfers* de Joly qu'ils plagient dans le chapitre « Représenter l'ennemi. Sur la préhistoire française des *Protocoles* » dans Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces, op. cit*., p. 275-303.
[c] "*Results and Conclusions*". M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 389.
[d] "*A judgement that can in the nature of things almost certainly never be delivered.*" *Ibid.*, p. 394.

Conclusion du chapitre

Le paradigme indiciaire fonctionne selon un mécanisme attributif qui, comme le rappelle Boltanski, est nécessaire pour se repérer au quotidien dans la réalité : « La réalité se présente par là comme un réseau de relations causales qui font tenir les uns aux autres les événements auxquels l'expérience est confrontée. La référence à ces relations permet de *donner sens* aux *événements* qui se produisent en déterminant quelles sont les *entités* auxquelles ils doivent être *attribués*[a]. » Dès lors qu'il y a énigme, le paradigme indiciaire est censé pouvoir proposer une réponse véridictive, recevable, à un problème causal ; si cette énigme est d'ordre esthétique, l'identification de l'auteur de l'œuvre peut souvent constituer un point de départ heuristique pour tenter d'apporter une réponse, même si cette réponse revient, *in fine*, à lire contre l'auteur[b]. Le paradigme fonctionne parce qu'il permet d'articuler ontologie et épistémologie, trace et signification[c].

Le problème tient à l'*extension* du paradigme indiciaire hors de ses limites et de ses domaines initiaux : un indice d'une dérive pathologique de l'usage du paradigme que l'on retrouve de façon récurrente consiste par exemple à traiter les êtres humains comme des œuvres à attribuer pour les identifier : la question de savoir qui, de Nightingale ou de Treacy, est le père de la fille de ce dernier est posée, dans *The Fatal Touch*, en termes de *provenance*[d] ; confronté au frère de Tony Churt, Martin parle de celui-ci comme d'un *original* face à sa copie[e]. On peut, on l'a vu, détourner le paradigme non plus pour proposer un récit véridictif, scientifiquement acceptable, mais séduisant et convaincant, reposant sur un engagement fiduciaire des acteurs de l'énonciation plutôt que sur l'épiphanie d'une vérité une fois pour toutes révélée ; ou pour en faire une matrice fictionnelle, en jouant avec l'abduction et la production herméneutique du sens qui en sont des mécanismes fondamentaux.

Il est donc facile de manipuler le paradigme indiciaire pour produire des pseudo-récits véridictifs, ou des fictions falsifiantes ; mais le détournement du paradigme comme matrice narrative voire fictionnelle n'a rien de problématique en soi, il est même parfois heureux ou nécessaire, en ce qu'il permet de ramener du jeu dans les vérités figées et les identités

---

[a] Luc Boltanski, *Énigmes et complots*, *op. cit*., p. 16-17.
[b] Voir Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, p. 156-157.
[c] « Mais lorsqu'une trace est appréhendée du point de vue de la signification, c'est-à-dire lorsqu'elle possède une valeur intentionnelle pour l'esprit qui l'examine, alors il s'agit d'un *enregistrement*. […] Si, donc, la trace est quelque chose de typiquement ontologique, l'enregistrement possède une dimension épistémologique plus marquée. » Maurizio Ferraris, *Documentalité. Pourquoi il est nécessaire de laisser des traces*, traduit par Sabine Plaud, Paris, Éditions du Cerf, 2021, p. 359.
[d] Conor Fitzgerald, *The Fatal Touch*, *op. cit*., p. 156, 314.
[e] M. Frayn, *Headlong*, *op. cit.*, p. 275.

assignées[a], donc d'en désamorcer les usages potentiellement coercitifs (qui n'ont pas manqué d'en être faits, comme le rappel Boltanski avec l'exemple des empreintes digitales), en mettant l'enquête en échec, en maintenant l'opacité du réel et en faisant de la réalité une construction partagée dont les conditions d'adhésion ne sont pas évidentes. Le partage entre ce qui relève de la fiction utile et de la falsification nocive ne dépend donc pas de l'outil lui-même, mais des usages épistémiques et éthiques qui en sont faits.

D'un côté, la manipulation du paradigme est affaire de méthode et d'énonciation : ses usages véridictifs ou fictionnels doivent rester distincts, les abductions justifiées par des règles du jeu (même absurdes) explicites et partagées, le narrateur qui relate l'enquête ne doit entraver la lecture de son destinataire qu'en respectant assez l'agentivité de celui-ci pour lui laisser une chance de déjouer le piège (selon l'héritage du récit à énigme mobilisé comme moyen de créer de la tension narrative). En somme, le discours de la méthode trouve des prolongements dans la construction d'une poétique spécifique de l'enquête et de l'énigme : et c'est ce travail de traduction du méthodologique en poétique qui garantit en partie la valeur éthique du geste d'écriture.

De l'autre, la question de la visée de ce détournement demeure cruciale : « porter la vérité », même aussi maladroitement que peut le faire Sliv, n'a rien de commun avec le fait d'inventer un complot mondial antisémite ; moins dramatiquement, se proposer de retrouver un potentiel Vélasquez, en laissant le soin à d'autres de contester ou d'étayer l'attribution, n'est pas vouloir attribuer, sur la foi d'une seule intuition épiphanique et de la dérive herméneutique qu'elle engendre, un tableau pour s'assurer gloire et fortune aux dépends de son propriétaire, si véreux soit-il lui-même. D'où l'importance, cruciale, de la notion de *crédit*, et du régime fiduciaire que proposent les récits de faux : si la feintise est ludique, si le détournement indiciaire est parodique, il faut prendre au sérieux la foi donnée des acteurs de l'échange littéraire, même quand il s'agit d'une mauvaise foi. Meyer-Bolzinger concluait son étude sur les romans de Conan Doyle en affirmant que les « enquêtes de Sherlock Holmes […] constituent un manuel pratique de l'interprétation qui donne à réfléchir plutôt qu'à appliquer, un exemple de romanesque sérieux, à la limite de l'essai[b]. » On pourrait argumenter que les romans de faux qui font dérailler le paradigme indiciaire constituent un exemple de romanesque ludique, qui se constitue comme le terrain d'essai d'une approche pragmatique de l'éthique de

[a] Les écarts du détective pathologiquement pris dans son enquête « ressuscitent cette part toujours dérobée du langage et de l'intellect qui contrecarre, au sein de l'investigation, le désir d'assigner aux choses, aux mots et aux êtres des places fixes, qui laissent présager que l'imposture et l'investigation ne pourront jamais être de simples suppôts de la vérité, de la norme et de la rationalité. » Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit*., p. 54.
[b] Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes, op. cit*., p. 189.

la fiction[a], en mettant en abyme les problèmes posés à la fois par le cadrage (fictionnel, référentiel, véridictif, falsifiant) de l'œuvre, et le rôle herméneutique qu'elle assigne, ou propose, au lecteur. S'il y a une « rigueur » dans l'imposture des récits de faux, elle se joue ainsi, en partie au moins, dans la cohérence de l'articulation que proposent ces œuvres entre les dimensions méthodologique, poétique et pragmatique de la construction et de l'interprétation de l'enquête : celles-ci sont à la fois unifiées *a priori* par une visée éthique commune qui conditionnent les choix scripturaux des auteurs, et redéfinissent, à l'épreuve de l'énigme et de son interprétation, cette visée. En suscitant l'énigme, mais aussi en se présentant *comme* énigme, le faux constitue ainsi une « réponse sophistiquée » à la question d'une éthique de la fiction qui ne privilégie ni l'écriture du réel[b], ni l'écriture du vrai, mais mobilise l'enquête, pour dire le monde.

[a] « Les questions relatives à l'énonciation, à la polyphonie et à la scénographie des textes littéraires sont d'une importance cruciale pour une réflexion visant à déterminer le statut éthique et/ou aléthique des énoncés fictionnels, c'est-à-dire la responsabilité de l'auteur, la dimension morale de ses écrits, mais aussi leur prétention à fournir accès à une *réalité* ou à une *vérité* (*aléthèia*), quelle que puisse être, par ailleurs, le sens que l'on donnera à ces termes. » R. Baroni, *L'Œuvre du temps*, *op. cit.*, p. 167.

[b] Sur les rapports entre forme policière (et particulièrement le noir) et le « parti-pris du réel de la littérature contemporaine », voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 56.

CHAPITRE 10

L'ECRITURE DE L'ENQUETE : « THE SOPHISTICATED ANSWER »

« n'empêche, ça vaut la peine de conjecturer, conjecturer vaut toujours la peine, consolation des consolations[a] *».*
Pierre Senges

Si l'enquête indiciaire mise en scène dans les récits de faux présente une valeur épistémologique, c'est aussi parce qu'elle est, comme on l'a vu, une interrogation sur notre perception du réel et notre construction de la réalité : l'énigme qui suscite la mise en œuvre de l'interprétation indiciaire est un bouleversement qui occasionne soit une remise en ordre de la réalité, soit une mise en discussion des processus de construction et des conditions de recevabilité de celle-ci. Dans *Documentalité*, M. Ferraris propose une ichnologie, une théorie de la trace, qui se veut une réponse critique au postmodernisme philosophique, et notamment au relativisme et au textualisme fort qu'il lui reproche. Ferraris défend en effet l'existence d'objets sociaux[b] qui semblent lui permettre à la fois de plaider pour un « nouveau réalisme[c] » et de défendre un modèle de savoir fiduciaire : d'une part, en effet, dans la mesure où un objet social n'existe pas sans un enregistrement, soit une trace faite pour être interprétée, « l'ontologie des objets sociaux est dépendante de l'épistémologie », et la position de Ferraris se veut donc « alternative tant par rapport au postmodernisme (les objets sociaux sont socialement construits) que par rapport au réalisme non critique (les objets sociaux sont réductibles aux objets physiques sous-jacents[d]) » ; d'autre part, le savoir de ces objets ne peut se développer qu'intersubjectivement et fait intervenir la croyance : « Avoir de toute chose une opinion vraie accompagnée de raison (le standard de la connaissance selon Platon et selon la majorité des philosophes après lui) est impossible, comme le monde le fait que ceux qui s'imaginent posséder des opinions autonomes et fondées sur quelque argument sont des personnalités paranoïaques. C'est pour cela que le croire entre en action, venant combler les brèches laissées ouvertes par le savoir, et nous permettant ainsi d'avancer, en général pour notre satisfaction et celle d'autrui[e] », si bien qu'il propose de définir le savoir comme « *l'opinion*

[a] Pierre Senges, *Projectiles au sens propre*, *op. cit*., p. 14.
[b] « La thèse de fond, comme je l'ai dit, est que les objets sociaux existent parce que nous pensons qu'ils existent sans qu'ils soient pour autant subjectifs […]. » M. Ferraris, *Documentalité*, *op. cit.*, p. 187..
[c] Sur les implications et les débouchés théoriques de la thèse de Ferraris, voir Elena Casetta, Pietro Kobau et Ivan Mosca, « Dalla documentalità al nuovo realismo », *Rivista di estetica*, consulté le 24 juin 2022, https://journals.openedition.org/estetica/2137, 2012, nº 50, p. 3-7.
[d] M. Ferraris, *Documentalité*, *op. cit.*, p. 203-204.
[e] *Ibid.*, p. 165.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

vraie accompagnée de raison – et, pourrions-nous ajouter, *sanctionnée par l'institution*[a] ». Ce qui a une conséquence importante : là où des chercheurs comme B. Lahire se fondent sur la performativité des attributions pour en déduire que notre appréhension des œuvres d'art, de la monnaie ou des institutions de pouvoir se fonde sur des *fictions sociales*[b], Ferraris souligne l'objectivité de ces attributions dès lors qu'elles sont fixées par une inscription (une trace), en tant que celle-ci est « ce qui fixe les performatifs, en transformant la *praxis* en *poiésis* et en donnant par-là naissance à un objet au sens propre et rigoureux, en accord justement avec la loi Objet = Acte Inscrit[c]. » D'où l'apparent paradoxe d'une fiduciarité objective :

> « L'épistémologie de la réalité sociale […] se caractérise comme une épistémologie (justement pour cela, *sui generis*), plus que par le savoir et la contemplation, par le *croire* et par le *faire*. […] De plus, il ne suffit pas de savoir ce qu'est un objet social donné (une fête), mais il faut croire que cet objet social existe (*cette* fête) afin qu'il soit effectivement un objet social. Quant au faire les connaissances que l'on acquiert en référence au monde social sont de type pratique, c'est-à-dire qu'elles se réfèrent à l'agir et au comportement et qu'elles sont dénuées d'ambitions théoriques[d] […]. »

L'existence d'*objets* sociaux implique donc un savoir pratique et intersubjectif pour naviguer dans la réalité, fondé sur le faire et le croire, qui ne peut que rappeler le fonctionnement du paradigme indiciaire, et qui permet de réconcilier ontologie et épistémologie, puisque « la croyance partagée n'est jamais une condition suffisante pour l'existence d'un objet social, et cela découle du fait que les objets sociaux, en plus de dépendre génériquement d'individus, dépendent aussi spécifiquement de certaines traces (ou, plus précisément, d'inscriptions[e]). » Les objets sociaux ne sont pas purement subjectifs (sans quoi on pourrait dissoudre ou contracter un mariage par la simple pensée, ou par la simple profération d'une phrase qui cependant, pour être pleinement performative, doit être *inscrite*) ; mais leur existence dépend d'un accord, d'une recevabilité qui fait toute la fragilité de la réalité qu'ils constituent en tant que telle : « dans une situation conflictuelle, ou bien lorsqu'on découvre que le roi est nu ou que l'inflation a transformé l'argent en vieux papiers, les documents révèlent toute leur faiblesse, et la réalité sociale toute sa fragilité, celle d'une réalité construite, qu'il est toujours possible de déconstruire[f]. »

On voit combien une telle conception permet à la fois de penser la nécessité d'un modèle de vérité fiduciaire, qui permet une appréhension de la réalité comme construction

---

[a] *Ibid.*
[b] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit*., p. 204.
[c] M. Ferraris, *Documentalité*, *op. cit.*, p. 198.
[d] *Ibid.*, p. 204.
[e] *Ibid.*, p. 354.
[f] *Ibid*., p. 306.

intersubjective, sans pour autant courir le risque, d'une part, d'un relativisme absolu et dangereux, et, d'autre part, de théories du savoir infalsifiables[a]. Tout l'intérêt du faux, dans le cadre de ce « nouveau réalisme » qui, en prônant un « textualisme faible » plutôt qu'un « textualisme fort », permet aussi d'éviter l'extension du terme de « fiction » à toute construction sociale d'ordre textuel ou discursif, est de se constituer, comme le rappelait Anthony Blunt dans un échange avec Elisabeth II, comme une énigme :

> Sir Anthony Blunt : Je pense toujours que le mot « faux » est inapproprié, votre majesté.
> La reine Elisabeth II : Si une chose n'est pas ce qu'on prétend qu'elle est, qu'est-elle, alors ?
> Blunt : Une énigme ?
> La reine Elisabeth II : C'est là, je crois, raffiner [*the sophisticated answer*][b].

De fait, si la réponse de l'imposteur qu'est aussi Blunt peut paraître sophistique, le faux peut bien constituer une réponse « sophistiquée » à la crise postmoderne et contemporaine de notre rapport à la réalité. En remettant du jeu dans les réseaux de croyance qui structurent notre rapport au monde, sans ce faisant les textualiser purement et simplement, puisqu'ils résistent grâce au système d'objets sociaux inscrits et aux savoirs qui leurs sont afférents mis en évidence par Ferraris, le faux suscite un mouvement d'enquête qui interroge ce qui, dans les croyances fiduciairement partagées, tient d'un savoir qu'on peut considérer comme véridictif, ou d'une fiction qu'on peut identifier comme telle. La présence du faux suscite l'enquête, qui suscite le récit ; en retour, les récits d'enquête ainsi nés du faux, interrogeant leurs propres modalités d'écriture, permettent de lancer la réflexion sur ce qui relève de la narration ou de la fiction, du savoir ou de l'invention, du référentiel ou de l'analogique. Les propriétés métatextuelles des récits de faux reflètent les débats actuels sur l'évaluation et la caractérisation des types de récits qui nous permettent de faire société : fictions sociales, storytelling, grands récits, mythes… On s'interrogera donc, d'abord, sur la manière dont la présence du faux implique de faire la part des fictions sociales, des mythes et grands récits qui informent la réalité, et des fiction ludiques et analogiques, qui la modélisent pour la critiquer : si l'utilité socio-culturelle des premiers est problématique et fait l'objet de démystifications ironiques dans les romans de notre corpus, les secondes sont présentées sous l'angle d'une économie de la confiance narrative et fictionnelle

---

[a] « [L]e problème le plus sérieux du textualisme fort est qu'en excluant par hypothèse l'éventualité d'une *adaequatio* entre l'entendement et la chose (puisque rien n'existerait en dehors du texte), il faut preuve *ex hypotesi* d'une immunité à la possibilité de falsification. » *Ibid.*, p. 222.

[b] "*Sir Anthony Blunt: I still think the word 'fake' is inappropriate, ma'am. – Queen Elizabeth II: If something is not what it is claimed to be, what is it? – Blunt: An enigma? – The Queen: That is, I think, the sophisticated answer*." Cité par Tom Hardwick, « "The sophisticated answer": a recent display of forgeries held at the Victoria and Albert Museum », *The Burlington Magazine*, consulté le 3 août 2018, http://www.jstor.org/stable/27823204, 2010, vol. 152, 1287. Attributions, copies, fakes, p. 406.

qui les investit d'un *crédit* propre, intersubjectivement sanctionné par leur échange et leur mise en circulation. On s'intéressera ensuite aux poétiques spécifiques qui permettent aux auteurs de mettre en scène le faux comme énigme et les enquêtes qu'il suscite : de quels genres, historiquement liés à l'investigation et à l'usage du paradigme indiciaire, s'inspirent-ils, et comment mettent-ils à distance ou renouvellement-ils ces modèles pour défendre une lecture fiduciaire de l'enquête de fiction ?

I. L'enquête et les limites de la fiction : mythes, apocalypses et crédit

Il s'agit donc d'interroger, par le biais du faux, ce qu'on tend, peut-être abusivement, à qualifier de « fiction », dès lors que cela relève d'une épistémologie fiduciaire, pour interroger plus précisément les conditions de la croyance et de la confiance qui nous permettent de continuer, malgré la conscience et la présence de la falsification, de « prêter foi », pour le dire avec Simonini, « aux *documents* écrits[a] » et à la réalité, ainsi qu'aux récits qui mettent en ordre le monde ou en défont l'organisation. *Prêter* : non pas donner aveuglément, mais accorder temporairement, contractuellement, et selon des clauses prédéfinies. Quels sont donc les conditions et le prix de la croyance, tels que les révèlent le faux et ses récits, qui garantissent le sens et la valeur des rapports intersubjectifs lorsqu'ils sont pris dans des systèmes sociaux d'enregistrement et de traçabilité ? En quoi ces systèmes reposent-ils sur un départ nécessaire entre ce qui ressortit à la feintise ludique partagée, ce qui relève du récit étiologique ou de la convention communément admise, et ce qui constitue une manipulation ?

1. Fictions sociales de l'art, fictions des fictions sociales de l'art

> *« La solidité du sur-objet lui vient de ce qu'il possède plusieurs points d'appui dans le champ symbolique. Sa fragilité découle de ce que ses composants ne tiennent ensemble qu'à la faveur d'un acte de foi sans cesse réactualisé. Que naisse le soupçon, et voilà l'objet sacré qui part en quenouille[b]. » Thierry Lenain*

Il est par exemple tentant de réduire l'art à une pure « magie » (pour reprendre le terme de Lahire) attributive, onomastique. Reposant sur une série de fictions sociales qui garantissent

[a] "*Prestare fede ai documenti scritti*." Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit*., p. 33. Nous soulignons.
[b] Thierry Lenain, « Du culte des reliques au monde de l'art », art. cit., p. 196.

le partage du sacré et du profane et donc un système de répartition du pouvoir, l'œuvre d'art ne serait telle qu'à partir de processus purement fictionnels. Bien sûr, tous les romans de faux ou presque mettent l'accent sur la magie des noms, la circulation des attributions et des désattributions, la médiocrité ou la corruption des marchands et des experts[a], l'aveuglement des acheteurs, et surtout les mécanismes de croyance qui font, comme on l'a encore rappelé dans *The Fatal Touch*, que tous les acteurs de l'échange artistique préfèrent suspendre leur crédulité et adhérer au récit concentré dans le nom de l'artiste, plutôt que de reconnaître la fragilité de concepts tels que l'authenticité ou l'originalité. Le fait, cependant, de considérer que cet acte de croyance commun, partagé, sanctionné par des institutions qui présentent le résultat d'opérations performatives comme des vérités reçues, relève d'une *fiction*, fût-elle qualifiée de « sociale », est problématique. C'est ce que démontre le Sylvain de Grégoire Polet, un narrateur qui radicalise l'idée de l'art comme « fiction sociale » en la rabattant sur le simple mensonge et en la portant à sa conclusion extrême, la destruction de l'œuvre – il n'y a même plus d'objet inscrit pour supposer une ontologie possible de l'œuvre d'art, celle-ci se réduit à un pur discours, un pur texte : elle est devenue infalsifiable, inattribuable, ontologiquement vide.

Le texte tente pourtant de revendiquer une éthique du faux, ou du moins une déconstruction de la valeur de vérité au nom d'une forme de lucidité cynique :

> Le vrai, c'est un point de vue, ou une réalité fortuite.
> Je m'étais toujours étonné de ce qu'un tableau attribué à Jérôme Bosch cesse du jour au lendemain d'éveiller tout l'intérêt qu'il avait suscité jusqu'alors quand on découvrait, au milieu d'une déception finalement imbécile, qu'il était de la main d'un suiveur plus tardif. Si le tableau avait plu jusque-là, pourquoi s'en détourner soudain ? […] Le vrai, le faux, ce sont des inventions commerciales, des plus-values de marchands, des mensonges de maquignons, des arguments d'hypocrites. C'est une manière de créer de supériorité, de justifier des exclusions, d'exagérer des amours, d'exacerber des haines. Une manière de fonder le bonheur des uns sur le malheur des autres. Une raison de nier l'égalité, d'empêcher la fraternité, de miner la paix et de justifier les guerres[b].

Entre ici en jeu une critique de la fascination onomastique pour les grand maîtres, fondement de la commercialisation des œuvres, autour de la notion d'attribution, qui ferait courir le risque à l'histoire de l'art de proposer un récit articulé uniquement autour de grands

[a] La peinture du monde de l'histoire de l'art comme un milieu vénal, mesquin, arriviste est un *topos* littéraire des romans de faussaires, attachés à démontrer la prééminence des enjeux financiers sur les enjeux esthétiques dans les circuits commerciaux et d'expertise autour de l'œuvre, mais aussi chez certains historiens de l'art. Voir par exemple Federico Zeri, *J'avoue m'être trompé, op. cit.*, p. 39-40.
[b] Grégoire Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 134-135.

noms[a] hiérarchisés[b], l'identification de la main du peintre prenant le dessus sur la compréhension des enjeux esthétiques et sociaux qui président à la création de l'œuvre[c]. Se figeant dans la perpétuation d'un canon fondé sur une liste de noms monnayables[d], la discipline contribuerait à perpétuer un mythe d'autorité. Le narrateur feint toutefois d'ignorer la fonction du système de croyances partagées qui donne sens à l'attribution comme inscription en lui donnant un pouvoir authentificateur et ontologique, et s'étonne donc qu'un changement de nom puisse affecter une expérience esthétique frappée du sceau de la superficialité dès lors qu'elle s'arrêterait aux cartels et aux étiquettes, plutôt que d'envisager les qualités plastiques de l'objet d'art. Or l'onomastique n'est en rien une dimension négligeable de la contemplation esthétique, si bien que si le faussaire s'avère capable de mettre à nu les impensés du discours scientifique et l'usage des méthodes d'attribution et d'authentification comme outils de pouvoir politique, culturel, économique ou social, sa critique, assez ridiculement emphatique, dénie au spectateur toute agentivité et occulte toute la valeur épistémique de l'attribution, du nom comme catégorie de classement et d'évaluation :

> J'eus le sentiment d'avoir trouvé ma place dans la grande Histoire de la Peinture. L'artiste ultime, dont la création est destruction. Le génie qui anéantit et fait proliférer. J'avais tué le concept excluant et exclusif de l'œuvre d'art et, en considérant objectivement l'œuvre comme un objet, je libérais le monde d'un complexe qui l'oppressait depuis toujours : vouloir être seul dans un monde peuplé d'autres ; vouloir être unique dans un monde peuplé de semblables. Les conséquences théoriques et philosophiques de mon acte me semblaient aussi révolutionnaires que celles de la Renaissance[e].

Sylvain a donc réduit l'œuvre d'art à un simple objet physique, lui déniant le statut d'objet social : dès lors qu'il considère que tout discours tenu sur elle, que toute inscription qui en consacre l'ontologie, ne sont qu'un tissu de mensonges, il lui refuse d'être un enjeu de croyance intersubjective. Le geste de Sylvain, qui se veut révolutionnaire, aboutit à être littéralement iconoclaste : vidant l'œuvre de sa substance ontologique, il a dénué la réalité de toute existence objective et la vérité de toute valeur épistémique, et a abouti à la destruction non seulement d'un original, mais de toute notion d'*œuvre* comme objet singulier. Là où il aurait pu contester l'usage fétichisant des concepts d'authenticité et d'originalité (comme peut

---

[a] F. Zeri, *J'avoue m'être trompé*, *op. cit.*, p. 48-49.
[b] Car l'activité d'attribution semble se doubler d'une activité de canonisation : « Argyll […] fit de rapides progrès dans sa tâche de restauration de Carlo Mantini à la place qui lui était due dans le panthéon des artistes. » "*Argyll […] made steady progress in the task of restoring Carlo Mantini to his proper place in the artistic pantheon*." Iain Pears, *The Raphael Affair*, *op. cit.*, p. 245.
[c] F. Zeri, *J'avoue m'être trompé*, *op. cit.*, p. 48.
[d] *Ibid.*, p. 54-55.
[e] G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 168.

les remettre en cause, par exemple, le « nouveau *connoisseurship* » décrit par Ch. Guichard), sans nier l'intérêt d'un classement ontologique des œuvres[a], il fait preuve d'une forme de cynisme nihiliste qui donne une dimension radicale, certes, mais également finale à sa provocation : on n'ira pas beaucoup plus loin dans la déconstruction.

On peut supposer que cela tient à l'oubli de la dimension de feintise ludique dans la définition de la fiction : en renonçant à faire la distinction de la fiction et du mensonge, Sylvain met à mal l'idée même d'œuvre d'art. En revanche, *Excusez les fautes du copiste* ne commet pas, sur le plan pragmatique, cette même erreur. Les indices de mauvaise foi narratoriale permettent de relativiser en effet la portée « théorique et philosophique » « révolutionnaire » de l'action du faussaire : lorsque Sylvain affirme que la « justice ne devrait pas faire la *part* des choses[b] », le lecteur peut l'entendre comme une injonction ironique à maintenir, *malgré tout*, des distinctions, nécessaires pour apprécier la fiction en tant que telle (et donc la parodie de récit de confession). Il est invité à rétablir une confiance dans la réalité à travers une approche critique de l'ontologie sociale et donc un usage de la vérité, fiduciaire et non aléthique, nécessaire pour apprécier la fiction en tant que telle, sans quoi celle-ci demeurerait illisible. La thématisation de la destruction de l'œuvre d'art n'est donc pas un manifeste iconoclaste, mais bien un moyen de critiquer la réduction de l'œuvre à une pure fiction sociale : si tout est simple « ballet de masques », comme l'affirme Sylvain, alors aucune lecture ironique, méta-diégétique, du texte n'est possible, puisque celle-ci ne peut que se fonder sur la perception d'un *écart* entre ce qui est dit ou que le lecteur est invité à croire et ce qu'il peut déduire en lisant (et en enquêtant) contre le narrateur. Le faux est une énigme non d'ordre indiciaire, dans ce roman, mais lectorale : il oblige le lecteur, contre l'incrédulité emphatique de Sylvain, à suspendre sa propre crédulité et soupçonner les théories proférées par le faussaire. Dès lors, il faut bien *faire la part* du mensonge, de la mauvaise foi et de la fiction : seule la dernière peut se concevoir comme une modélisation heuristique des conditions de notre croyance et de notre perception de la réalité. La contemplation d'une œuvre d'art dépend en partie de sa catégorisation et de son attribution ; que celles-ci relèvent d'un acte de croyance n'implique pas que la proposition qu'elles constituent ne soit pas heuristique ; qu'on puisse la contester et la falsifier est la meilleure garantie de son intérêt épistémique. En revanche la destruction radicale du faussaire est l'envers de son textualisme cynique : elle ne laisse palace à aucune évaluation, aucune

[a] « En bref, on catalogue des entités, on ne catalogue pas l'être. Et même lorsque l'on recueille des titres de livres, comme dans le catalogue d'une maison d'édition, ou des espèces animales, comme dans un traité de zoologie, on classifie des exemplaires, c'est-à-dire ici des exemples, des individus généralisables, comme le veut la logique de l'exemplarité […] ». M. Ferraris, *Documentalité*, *op. cit.*, p. 26.
[b] G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 171.

falsification ; elle impose le résultat d'une théorie et d'une idée. Rabattre la fiction sur le mensonge, c'est se priver des potentialités épistémiques de la fiction ; faire de l'art une pure fiction sociale, c'est confondre croyance et suspension volontaire d'incrédulité. Quand, comme le fait Sylvain dans *Excusez les fautes du copiste*, on radicalise cette position jusqu'au cynisme, on s'aperçoit clairement des limites d'une telle démarche.

2. Économies fictionnelles de la confiance

> *« [L]e récit est une machine à combattre l'à quoi bon qu'il engendre à chaque tour de manivelle*[a]*. » Pierre Senges*

Penser le faux sur le modèle de l'énigme, c'est aussi convoquer la figure du *puzzle* comme image de la littérature qu'on retrouve dans *La Vie mode d'emploi*, ce jeu où l'adversaire « falsifie » les pièces et cherche à tromper le joueur[b]. Le puzzle est un jeu indiciaire dont le mécanisme ressemble fort à celui du faux, puisque le créateur de puzzle anticipe systématiquement la réflexion du joueur en créant des leurres calculés, tandis que son adversaire tente de reconstituer comme il le peut le raisonnement qui a présidé à l'élaboration des pièges. Il y a cependant une différence majeure entre le jeu mortel auquel s'adonnent Bartlebooth et Winckler et le puzzle plus traditionnel, et elle est d'ordre pragmatique, puisqu'elle concerne les règles du jeu auxquelles se conforment ou non les adversaires. En effet, l'erreur fatale de Bartlebooth est de transiger progressivement avec les règles de son propre jeu, en en assouplissant le programme, mais également d'en perdre de vue le sens et la fonction :

> Pour Smautf, […] les puzzles restaient encore liés à des bouffées de souvenirs, des odeurs de varech, des bruits de vagues se fracassant le long des hautes digues, des noms lointains […]… Pour Bartlebooth, ils n'étaient plus que les pions biscornus d'un jeu sans fin dont il avait fini par oublier les règles, ne sachant même plus contre qui il jouait, quelle était la mise, quel était l'enjeu, petit bouts de bois dont les découpes capricieuses devenaient objets de cauchemars, […] composantes inertes, ineptes et sans pitié d'une quête sans objet […], bribes incompréhensibles d'une énigme sans fond, seules images d'un vide qu'aucune mémoire, aucune attente, ne viendraient jamais combler, seuls supports de ses illusions piégées[c].

Bartlebooth, semble-t-il, est victime de la malédiction contre laquelle Marco Polo met en garde le Khan dans les *Città invisibili* : celle de la réification mortifère d'un système de

---

[a] P. Senges, *Projectiles au sens propre*, *op. cit.*, p. 136.
[b] « [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 […] en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses […]. » Georges Perec, *La Vie mode d'emploi, op. cit*., p. 656.
[c] *Ibid.*, p. 813-814.

représentation détourné de son usage mimétique et immersif pour devenir simple combinatoire insensée. Là où Smautf arrive encore à faire fonctionner les puzzles comme signes et donc comme supports à la rêverie, Bartlebooth les réduit à de purs signifiants « inertes » parce qu'il refuse de s'engager dans la relation esthétique (fût-ce de lui-même à lui-même) qui en garantirait le sens et la valeur. L'oubli des règles, le refus ou l'indifférence à jouer le jeu, vident l'énigme de toute sa force évocatrice. D'où l'échec final de Bartlebooth : ne prenant pas au sérieux Winckler comme partenaire de jeu, il en fait un adversaire à même de se venger. En ce sens, le « W » final qui clôt ironiquement la partie peut aussi se lire comme un retour du signe et de la signification contre l'abandon de la rigueur et de l'investissement de soi dans la pratique du jeu : Winckler persiste et signe même *post-mortem*, là où Bartlebooth s'est compromis avec son propre jeu.

Pourtant, Bartlebooth aurait très bien pu être un double par anticipation du greffier de Senges : son projet initial, après tout, était « de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible[a]. » Créer des énigmes pour redonner sens à l'incohérence du monde ; faire d'une réalité apparemment insensée l'objet d'une compréhension nouvelle à travers sa constitution en une myriade de pièces-signes à réagencer pour leur donner ordre et structure, et fonctionner comme des coordonnées spatio-temporelles lisibles dans le continuum du monde[b] : ce projet artificiel de découpe et de recyclage du macrocosme du monde en un microcosme réglé même par des codes absurdes aurait tout à fait pu permettre à son auteur de se « montrer rigoureux dans la pratique de l'imposture » en composant un outil d'enquête faussé mais heuristique sur le réel[c]. S'il est séduisant, il est clair toutefois qu'il ne peut avoir de sens qu'à être « irréductible », à s'accomplir jusqu'au bout et sans faille : « inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même et au fur et à mesure qu'il s'accomplirait ; sa perfection serait circulaire[d] ». Le *jeu* de l'énigme, si l'on veut mobiliser le paradigme indiciaire pour donner sens au monde en le désarticulant pour le réarticuler dans des représentations éclatées, doit se pratiquer sérieusement.

---

[a] *Ibid.*, p. 803.
[b] *Ibid.*, p. 804.
[c] Voir M. Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 129. « Apprêter des formes : telle est la vocation du puzzle, véritable jeu d'enquête, qui tâche de discipliner un univers, même dans l'abstraction la plus résolue. »
[d] G. Perec, *La Vie mode d'emploi, dans Romans et récits*, *op. cit.*, p. 804.

D'où la réponse de Winckler, qui intervient sous la forme d'un double déraillement du projet de Bartlebooth : d'une part, il fait de la suite des puzzles une totalité articulée, et non une simple série s'achevant dans sa destruction[a], ce qui lui permet d'en détourner le sens pour accomplir sa vengeance ; d'autre part, il en fait l'enjeu d'un dialogue de soi à l'autre, et non de soi à soi, puisque Bartlebooth est obligé de sortir de son solipsisme pour prendre en compte les manœuvres de l'adversaire, qui l'enferme alors dans une série de pièges enchâssés et variés. Winckler joue l'énigme comme un processus d'ajout de sens au monde, la signification dégagée par la résolution du puzzle venant en surplus ; alors que Bartlebooth joue l'énigme comme une tentative de réduction de l'absurdité du monde à sa parodie en un microcosme réglé – qu'il laisse pourtant se dérégler. Ainsi Winckler joue-t-il avec l'imaginaire, le déjà vu, déjà su et déjà lu de Bartlebooth pour anticiper sa reconstitution des formes du puzzle (puisque le but de Bartlebooth est de réduire le monde à une représentation en abyme qui le contrôle en l'oblitérant symboliquement), alors que la solution ne peut se trouver, justement, que par le biais d'une déconstruction active de cet imaginaire : « il lui était impossible de découvrir comment cette même pièce se rattachait aux autres sans être précisément renversée, retournée, décentrée, désymbolisée, en un mot dé-*formée*[b]. » Là où Bartlebooth mobilise les pouvoirs réifiants de la représentation, Winckler en fait le support d'une pluralisation du sens qui rend tout leur pouvoir d'évocation aux symboles. Car la méthode de Winckler peut s'envisager comme une véritable éducation à l'art de s'émanciper du simulacre, en mobilisant les moyens même du trompe-l'œil : « L'essentiel des illusions de Gaspard Winckler reposait sur ce principe : obliger Bartlebooth à investir l'espace vacant de formes apparemment anodines, évidentes, aisément descriptibles […] et en même temps forcer dans un sens tout à fait différent la perception des pièces destinées à venir remplir cet espace. Comme dans cette caricature de W. E. Hill qui représentent *en même temps* une jeune et une vieille femme, […] Bartlebooth devait, pour trouver cet angle à vrai dire presque mais pas vraiment tout à fait droit, […] faire basculer sa perception, voir *autrement* ce que fallacieusement l'autre lui donnait à voir […], tout le travail consistant en fait à opérer ce *déplacement* qui donne à la pièce, à la définition, son *sens* et rend du même coup toute explication fastidieuse et inutile[c]. » Dans le jeu de Winckler, l'énigme ne fonctionne et n'a de sens qu'à faire, comme toujours, dérailler le paradigme indiciaire pour

[a] « Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication des cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cent pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces, et il était clair que chacun de ces puzzles exigeait pour être résolu une attaque, un esprit, une méthode, un système différents. » *Ibid.*, p. 1080.
[b] *Ibid.*, p. 1077.
[c] *Ibid.*, p. 1077-1078.

provoquer un surplus de signification. C'est parce que Bartlebooth perd cette polysémie comme objet en soi de la quête[a], qu'il perd également le jeu. Bartlebooth fait ainsi figure de collectionneur aliéné, là où Winckler pratique le puzzle en faussaire. Et si le jeu devient mortel, c'est parce que la relation entre ces deux instances ennemies (Bartlebooth et Winckler, le collectionneur et le faussaire) n'est pas réglée sur un mode convenu et régulé (qu'il s'agisse de confiance ou de défiance), mais procède d'une relation asymétrique où l'investissement des joueurs n'est pas égal, et leur interprétation de qualité variée.

Dès lors, ce que mettent en scène les fictions de faux, ce sont bien les économies de la confiance et de l'investissement ludique qui président aux échanges entre joueurs, ou partenaires, des pactes herméneutiques qui se mettent en place autour de l'énigme que constitue la falsification[b], comme condition de lisibilité à la fois de l'œuvre et du monde.

a. Fausse monnaie et économie fictionnelle de la confiance

La réflexion sur ce qui se joue dans la conception du récit comme échange fiduciaire est peut-être le mieux représentée, en général, par la mise en scène de la fausse monnaie dans les récits de notre corpus, et en particulier dans l'ambivalence des romans d'Attanasio et de Fo et Ciotto sur le faux-monnayeur qu'est Ciulla. Prétendant conférer paradoxalement et par défi à ses faux billets une valeur *à la fois* esthétique et marchande, celui-ci s'inscrit dans la réflexion sur le statut de la monnaie (réalité concrète ? pure illusion sociale ?) qu'on retrouve à la même époque dans le trompe-l'œil *Can You Break a Five?* de John Haberle (1888). Le faux billet de cinq dollars éponyme y est accompagné de la représentation d'une paire de lunettes dont l'un des verres est fendu et d'une coupure de journaux mentionnant une autre œuvre d'Haberle décrite comme une « imitation ». L'illusion visuelle la plus perfectionnée (de loin, on pourrait croire le billet tout à fait réel) s'accompagne donc d'une série d'indices qui en dénoncent le caractère de simulacre et mettent l'accent sur ce qu'on (ne) voit (pas), si bien que le tableau est

[a] Car la quête et l'enquête n'ont de sens qu'à être des structures ouvertes et ambiguës. Voir M. Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 134.

[b] « […] pour se produire, le récit doit pouvoir s'échanger, s'assujettir à une économie. […] Le Récit : monnaie d'échange, objet de contrat, enjeu économique, en un mot marchandise, dont la transaction, qui peut aller, comme ici, jusqu'au véritable marchandage, n'est plus limitée au cabinet de l'éditeur mais se représente elle-même, en abyme, dans la narration ? […] [L]e récit est, par une astuce vertigineuse, la représentation du contrat qui le fonde : […] la narration est théorie (économique) de la narration : on ne raconte pas pour "distraire", pour "instruire" ou pour satisfaire un certain désir anthropologique du sens ; on raconte pour obtenir en échangeant ; et c'est cet échange qui est figuré dans le récit lui-même : le récit est à la fois produit et production, marchandise et commerce, enjeu et porteur de cet enjeu […]. » Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 95-96.

à la fois un trompe-l'œil pictural, un discours sur la fonction esthétique du trompe-l'œil, et un discours sur le rôle social de l'argent.

De la même manière, les billets de Ciulla deviennent le support d'investissements multiples qui en conditionnent la réception : billet authentiques ou au contraire frauduleux et attentatoires à l'intégrité de l'État pour ses contemporains ; œuvres d'art à part entière pour le faussaire ; document historique et iconographique à lire et à contempler, mais aussi objet dérisoire et insignifiant pour les auteurs contemporains (le point de départ du texte de Maria Attanasio est une réflexion sur la mort de la lire ; à l'inverse, Fo et Sciotto entament leur récit par une citation de *Settimo ruba un po' meno* où il s'agit ironiquement de « sauver la lire[a] »). La valeur et le sens du billet dépendent donc de la *confiance* qu'on est prêt à investir dans les modes de circulation et de réception de cet objet : il faut se fier à la parole de Ciulla pour y voir une œuvre d'art[b] ; il faut se fier à son authenticité pour en faire un instrument de richesse et de pouvoir ; il faut se fier aux narrateurs des récits contemporains pour y voir le témoignage concentré de la vie exceptionnelle d'un homme minuscule.

La monnaie, qui n'est pas une pure fiction sociale soumise à toutes les déconstructions justement parce qu'elle repose sur une économie de la confiance qui en garantit la valeur[c], peut alors devenir l'emblème de la réflexion sur celle qui règle les récits que l'on se donne en partage – non que le romancier soit nécessairement, comme on pourrait le penser depuis Gide, un faux-monnayeur, mais parce que les fonctions et les valeurs d'échange que la monnaie acquiert dépendent étroitement de l'investissement et de la croyance de ceux qui se l'échangent, comme le sens et la valeur du récit dépendent étroitement des engagements des partenaires dans le pacte de lecture. De fait, la monnaie pour fonctionner comme telle présuppose une permanente suspension volontaire d'incrédulité : « […L]a fonction d'équivalent général de l'argent serait sujette à caution s'il fallait à chaque fois refaire l'épreuve complète sur la validité du titre présenté […] et l'échange marchand se transformerait en séance d'expertise[d]. » Elle suppose donc un acte de croyance qu'exploite le faux pour pouvoir fonctionner : « Un faux est réussi s'il parvient à se glisser dans un espace de circulation pré-construit sans que cela gêne les échanges : il est conforme à une représentation commune et donc à une certaine économie de

[a] "*salvar la lira*". Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit*., p. 9.
[b] Alors même que le faussaire est un maître de l'art du récit trompeur : « Ciulla cherche à mettre en scène son personnage préféré, le fou qui parle en racontant des histoires incompréhensibles. » "*Ciulla cerca di mettere in scena il suo personaggio preferito, il matto che parla raccontando storie incomprensibili.*" *Ibid.*, p. 103. De fait, il alterne entre une profession de défiance (il ne faut se fier à personne, p. 121) et injonction à croire à sa parole à lui (p. 134).
[c] Voir B. Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*, p. 35.
[d] Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires, op. cit*., p. 21.

la perception[a]. » Tout l'intérêt du récit de faux en général, et de fausse monnaie en particulier, est donc de montrer à la fois la manière dont fonctionne cette économie de la perception, et plus généralement cette économie de la confiance, qui rend possible ce circuit des échanges, et les conditions pour que, lorsque survient l'énigme sous la forme du soupçon de faux, on trouve les moyens de refonder cette confiance, quitte à en critiquer les fondements politiques et économiques.

On en trouver une illustration particulièrement efficace dans *Q*, roman historique du collectif italien Luther Blissett, qui met en scène dans l'Europe religieusement bouleversée du XVIe siècle un narrateur anabaptiste qui a pris les armes à la fois contre les forces papales et les coalitions luthériennes. En échange du récit de ses combats passés, qui se sont tous soldés par de sanglantes défaites, son associé Eloi lui propose de faire partie d'une machination destinée à renverser nettement plus efficacement ses ennemis religieux et politiques : l'anabaptiste qui brandissait l'épée et la foi pour provoquer une apocalypse, prélude à un jour nouveau et une société nouvelle, devrait se faire faussaire. La mise en circulation de fausses lettres de crédit de la banque d'Anton Fugger, qui prête à tous les grands de ce monde, dans toute l'Europe, « produirait en effet une terrible crise de confiance[b] » qui, en menaçant le financement de l'Empire de Charles Quint comme des armées papales, créerait une crise économique et financière telle qu'elle s'apparenterait à une fin du monde : « Ferdinand, Charles Quint, le Pape, les princes germaniques. Tous liés à la bourse d'Anton le Fourbe. […] Et avec eux la moitié des cours européennes. Eloi lui-même baisse la voix […] : "Puis je vis un nouveau ciel et une nouvelle terre ; car le premier ciel et la première terre avaient disparu[c]". » Cette entreprise de destruction apocalyptique de la confiance sociale par le faux est gagée par les complices sur un échange de récits « incroyables » (la série des massacres auxquels a survécu le protagoniste ; les révélations politiques de Lazarus Tucher, ancien employé de la banque Fugger, qui fournit les fausses lettres de crédit, sur les coulisses politiques des guerres de religion européennes), et par là d'autant plus précieux, puisqu'ils contraignent les protagonistes à *se mettre en jeu* : celui qui raconte, à dévoiler son passé et ses identités multiples[d] ; celui qui écoute, à faire acte de

[a] *Ibid.*, p. 22.
[b] "*una terribili crisi di fiducia*". Luther Blissett, *Q*, [1999], Torino, Einaudi, 2000, p. 393.
[c] "*Ferdinando, Carlo V, il Papa, i principi tedeschi. Tutti legati alla borsa di Anton il Furbo. […] E insieme a loro le corti di mezza Europa. Anche Eloi abbassa la voce […]: – 'Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi'.*" *Ibid.*, p. 371. Nous citons *Apocalypse* 21:1 dans la traduction Segond.
[d] « Gotz. Lazarus. Des noms différents, des hommes différents. La même histoire. Gustav Metzger, Lucas Niemanson, Lienhard Jost, Gerrit Boekbinder. Lot. – Personne n'est ce qu'il semble être. » "*Gotz. Lazarus. Nomi diversi, uomini diversi. La stessa storia. Gustav Metzger, Lucas Niemanson, Lienhard Jost, Gerrit Boekbinder. Lot. – Nesssuno è quello che sembra.*" *Ibid.*, p. 374. La première série de noms est celle des identités assumées par Lazarus ; la seconde celle des pseudonymes employés par le narrateur. Le nom biblique, faux nom parmi les identités fictives, semble prendre, par un effet d'intertextualité et donc de confiance accordée au récit, le caractère

confiance dans son partenaire de machination. « Le récit incroyable de Lazare le ressuscité me force à retourner aux souvenirs de Münster, aujourd'hui peut-être plus vifs pour les avoir racontés à Eloi[a]. » L'asymétrie des échanges dans le récit social du pouvoir sur lequel repose l'économie européenne constitue son talon d'Achille : c'est parce que la banque Fugger détient un monopole de l'authenticité des échanges et du *crédit* européen que la menace du faux peut s'avérer révolutionnaire, et plus efficace même qu'une armée. À l'inverse, l'échange des récits et la foi prêtée entre les complices garantit une horizontalité de la circulation de la confiance qui rend possible le projet de subversion de l'ordre politique et crédible l'avènement d'un renversement de situation tel qu'il déboucherait sur la création d'un nouveau monde. Le projet échouera, *in fine* ; mais il aura permis de démontrer toute l'efficacité d'un contre-modèle fiduciaire qui, reposant sur le faux, permet néanmoins un engagement politique au service d'une cause dont la valeur éthique et sociale repose sur un acte de croyance[b].

C'est également ce que semble affirmer Guevara dans sa *Réfutation*, où fausse monnaie et fausse preuve, vrai or et simulacres, faux et récits s'échangent et se renversent dans un cristal qui est heuristique à condition que s'y déploie le raffinement poétique des faussaires, mais désenchanté et désenchanteur si les acteurs de l'échange refusent de jouer le jeu : « Cependant les preuves sont nécessaires et, de toute évidence, attendues : cet or, que le peuple ne touchera pas, sauf des yeux, se contentant de son reflet sans prendre le temps de distinguer le vrai du faux, cet or c'est le gage manifeste. À croire que ces gens monnaient ainsi leur duperie contre des sacs[c] […] », écrit-il. La vision de l'authentique or espagnol qu'Isabelle ferait frauduleusement passer pour l'or du nouveau monde vient récompenser la foi donnée des spectateurs dans l'existence de celui-ci : l'image de la fortune que la souveraine prendrait la peine de mettre en scène accrédite la croyance dans le continent ; la preuve devient telle parce

---

d'un destin : Lazarus l'ancien banquier s'est fait passer pour mort pour pouvoir s'inventer une nouvelle vie ; Lot le narrateur est bien celui qui, de défaite en échec, ne se retourne jamais et poursuit une forme de lutte quichottesque qui semble parfois être une fuite en avant, au nom d'une foi et d'un rapport à Dieu difficilement négociés.

[a] "*Il racconto incredibile di Lazarus il risorto mi costringe a tornare ai ricordi di Münster, forse oggi più vividi per averli narrati a Eloi.*" *Ibid.*, p. 377.

[b] « Gotz hausse les épaules : "Je sais seulement que tu étais à Münster avec les fous, et je te dis en toute sincérité que si tes lettres de créance s'étaient arrêtées là, je ne t'aurais jamais accepté dans cette affaire. Mais Eloi a dit que tu étais la bonne personne et je me fie à son flair […]. – Tu as raison, c'étaient des fous. Mais ils ont pris une ville. Tu l'as déjà fait, toi ? […] – Il faut être fanatique pour tenter des entreprises de ce genre. – Il faut y croire. – Et tu y croyais, vraiment ?" Bonne question. "Disons que ce n'était pas l'argent qui m'attirait, alors." » "*Gotz alza le spalle: – So soltanto che sei stato a Münster con i pazzi, e ti dico in tutta sincerità che se le tue credenziali fossero state quelle, non ti avrei mai preso nell'affare. Ma Eloi ha detto che sei la persona giusta e io mi fido del suo fiuto […]. – Hai ragione, erano dei pazzi. Ma hanno espugnato una città. Tu l'hai mai fatto? […] – Bisogna essere dei fanatici per tentare imprese del genere. – Bisogna crederci. – Et tu ci credevi, davvero? Una buona domanda: – Diciamo che non era il denaro ad attirarmi, allora.*" *Ibid.*, p. 373.

[c] Pierre Senges, *La Réfutation majeure, op. cit*., 2007, p. 88.

que les spectateurs la font telle – l'échange de signes fonctionne, produit l'enthousiasme et entretient la légende[a]. Guevara se rit de la fascination du peuple pour les simples signes de la richesse à la manière de La Boétie quant aux signes du pouvoir dans le *Contr'un* ; il est pourtant conscient qu'il suffit d'un simple acte de croyance pour renverser le faux en vrai et le virtuel en réel, et qu'il est lui-même contraint de s'y adonner. Il s'agirait ainsi pour les entrepreneurs en complot de la découverte des Amériques de « convertir la fable en espèces sonnantes, transformer des fariboles en revenus et des monstres sans têtes en *doblas castellanas* et *doblas magnas*, des pièces de près d'une demi-livre chacune (je parle ici par ouï-dire, vous vous en doutiez, sire, ma fortune ou mauvaise fortune ne m'ayant jamais permis de soupeser plus de trois piécettes dans ma vieille paume, comme un pois chiche dans une pelle à grains[b]). » Si le récit peut littéralement se monnayer, c'est parce que la monnaie de prix tient aussi de la légende ou du « ouï-dire », que l'argent authentique peut paraître aussi fabuleux que les trésors prétendument frauduleux du monde nouveau.

Si bien que ce que met au jour la fausse monnaie, c'est que l'intérêt de l'échange ne tient pas à la qualité de l'objet, mais à celle du *récit* qui l'accompagne et de l'interprétation qui en est faite :

> Le faux n'a pas les qualités du vrai, il se contente de les faire apparaître ; cependant, au risque de plaider contre ma propre cause, je dois reconnaître que les efforts déployés par les faussaires méritent souvent bien plus d'attention (y compris celle des douaniers) et d'admiration que leurs modèles authentiques, qui se sont donné seulement la peine d'exister : en se posant sur un coussin brodé jusqu'à la fin des temps historiques. […] Hélas, de nos jours, les fraudeurs renoncent peu à peu à leur savoir-faire, si bien que les qualités dissimulées au cœur du faux s'amenuisent pour laisser pointer la pacotille véritable – et, dans l'adéquation de ce qu'ils sont à ce qu'ils ressemblent, les faux bijoux espèrent sans doute, avec leurs fabricants, trouver une forme d'honnêteté bien à eux. Le faux safran n'est plus que du faux safran, le faux poivre a l'air du faux poivre ; les amateurs de comparaisons perdent une fois de plus l'occasion de s'exercer le regard, ou même de voir les demi-malins tomber dans des pièges raffinés – raffinés comme des métaphores[c].

S'il n'est que tautologique, le faux perd tout intérêt ; en revanche, s'il se constitue en énigme (que voit-on ? que peut-on voir ?), dans un écart entre le voir et le savoir, entre le lu et l'inédit (comme cette citation faussée de Pascal, à la fois reconnaissable et inadéquate, outre qu'elle est anachronique, en témoigne), il permet de retrouver un rapport poétique au monde, dans la distance entre l'original et la copie, le signe et le référent, réinstaurée par la métaphore.

---

[a] « ils s'en retournent, satisfaits, les poches vides, un peu sonnés pourtant, c'est-à-dire convaincus parce qu'ils ont vu passer devant eux les formes de la richesse – ils sauront à leur tour convaincre leur famille. » *Ibid.*, p. 89.
[b] *Ibid.*, p. 133.
[c] *Ibid.*, p. 140-141.

Le piège du faux est invitation à la lecture ; pour qu'il soit heuristique, révélateur, malhonnête mais méritant et même admirable, il faut que le faussaire s'implique dans son récit en en faisant un discours sur le monde, comme il faut que le destinataire s'implique dans sa lecture en faisant l'effort de déchiffrement en quoi consiste la comparaison.

Toute l'histoire de Ciulla peut ainsi être interrogée à l'aune de l'échange spécieux qu'incarne la mise en circulation de ses faux billets. Décider que la réécriture que propose le faussaire de son parcours, au moment de son procès, selon les codes de la biographie de l'artiste maudit, est une mise en récit acceptable des événements, c'est adhérer à l'idée qu'au fond ses faux billets sont des chefs-d'œuvre, comme il l'affirme, et que donc l'échange qu'il a mis en place n'est pas si manipulatoire. C'est accorder une valeur esthétique à la monnaie au nom de la qualité et de l'efficacité du récit proposé. Mettre en scène cette histoire à l'intérieur d'un récit, dès lors, c'est constamment interroger les termes, les codes, les *topoi*, le cadrage pragmatique qui président à sa narrativisation. C'est ce que font Fo et Sciotto dès leur préface, en citant les chants des anarchistes et des socialistes de l'époque de Ciulla : « Ils affirmaient être des canailles et des malfaiteurs "par opposition", pour retourner la définition au détriment de ceux qui la leur collaient au front, de ceux qui étaient au pouvoir et dictaient les lois. Paolo Ciulla, incontestablement *malfaiteur* en raison de ses falsifications, a été, au contraire, un grand *bienfaiteur*. Nous verrons si c'est vrai et en quoi[a]. » Car la légende du malfaiteur au grand cœur, comme ils ne cessent de le rappeler tout au long du livre, a à la fois une utilité sociale et populaire indéniable, et des aspects inquiétants qui légitiment des prises de pouvoir, notamment mafieuses, comme en témoigne la citation d'un autre chant populaire entonné par Ciulla lui-même :

> C'est l'histoire de Virgulino Ferreira da Silva, dit Lampião, un *cangaceiro* brésilien, bandit-rebelle comme Robin des Bois, qui, selon la tradition, volait les riches pour donner aux pauvres. Virgulino-Lampião, comme Jesse James et consorts, tuait, attaquait les trains et les banques parce qu'il était humain… parce qu'il ne pouvait voir souffrir les pauvres. Car, bien sûr, si on n'aime pas les injustices, on se met à attaquer des trains et braquer des banques. C'est logique. C'est un classique du chant traditionnel. Nous aussi, dans toutes nos ballades d'origine populaire, nous sommes pleins de *généreux gentlemen cambrioleurs* qui volent aux riches pour donner aux pauvres : le Passeur courtois, le Brigand Musolino ou le Bandit Giuliano… oui, lui-même. […] Les mythes populaires font parfois de mauvaises plaisanteries. Eh oui, il arrive que même des boss mafieux soient considérés comme des *héros*, mais dans

[a] *"Affermavano di essere canaglie e malfattori 'per contrasto', per ribaltare la definizione a danno di chi gliela affibbiava, chi stava al potere e dettava legge. Paolo Ciulla, inequivocabilmente malfattore per le sue falsificazioni, è stato, invece, un gran benefattore. Vedremo se è vero e come."* D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 11.

> ce cas il ne s'agit pas de mythes populaires. C'est une autre question, que nous ne voulons pas traiter ici[a].

L'enjeu central est donc de savoir quand recouvrir au mythe et à l'invention fictionnelle, quand déconstruire les *topoi* et les archétypes, et surtout comment déterminer la limite entre ce qui relève de l'embellissement ou du retournement du stigmate par opposition politique et ce qui relève d'un mensonge manipulatoire légitimant un certain ordre social – savoir raconter, mais surtout apprendre à lire ou écouter :

> Ils nous refourguent un quelconque mensonge, et nous, nous l'avalons et nous ne distinguons plus le vrai du faux. Forcément. Pour distinguer il faut s'appliquer, connaître, étudier. Jadis on devait travailler toute la journée et on n'avait pas le temps. Aujourd'hui on doit chercher du travail toute la journée et imaginez si on peut se mettre à étudier. Nous nous contentons d'emblèmes, de beaux symboles de notre vie civile faits par un autre, lui aussi très généreux. « Malheureux le peuple qui a besoin de héros ! » disait Bertolt Brecht. Ce n'est pas vrai ! Un peuple qui n'a pas besoin de héros est un peuple triste, résigné[b].

Fo et Sciotto s'écartent ainsi et de la critique platonicienne du *mythos*, et du refus brechtien de l'illusion référentielle et de l'immersion mimétique, en soulignant la valeur politique du mythe populaire comme récit partagé et engagé. Le problème n'est pas l'exagération, ni même le faux, comme ils l'affirment du reste en ouverture de l'ouvrage à propos du début de *Settimo ruba un po' meno*, qui met en scène un projet de « thanatoduc » (*cadaverodotto*, formé sur *acquedotto*, « aqueduc ») pour éliminer plus vite les dépouilles et réduire les coûts funéraires : « Un thanatoduc ! L'imagination pour concevoir une telle idée trouvait alors déjà mille inspirations dans la réalité environnante. Le thanatoduc était un faux. La spéculation pouvait être vraie. Le tout, vraisemblable[c]. » Le problème est bien d'avoir les moyens de distinguer entre les ressorts narratifs sur quoi reposent les récits (quels types de *topoi* ? de personnages ? de systèmes éthiques ?) et les usages pragmatiques qui en sont faits.

---

[a] "*È la storia di Virgulino Ferreira da Silva, detto Lampião, un* cangaceiro *brasiliano, bandito-ribelle come Robin Hood, che, secondo tradizione, rubava ai ricchi per dare ai poveri. Virgulino-Lampião, come Jesse James e simili, uccideva, assaltava treni e banche perché era umano... perché non poteva vedere i poveri soffrire. E certo, se uno non ama le ingiustizie, si mette ad assaltare treni e a rapinare banche. Logico. È un classico del canto tradizionale. Anche noi, in tutte le nostre ballate di origine popolare, siamo pieni di ladri gentiluomini e generosi che rubano ai ricchi per donare ai poveri: il Passator Cortese, il Brigante Musolino, il Bandito Giuliano... sì, proprio lui. […] I miti popolari a volte fanno brutti scherzi. Eh sì, succede che anche boss mafiosi vengano definiti eroi, ma in questo caso non si tratta di miti popolari. Sono altre questioni, che qui non vogliamo trattare.*" *Ibid.*, p. 82-83.

[b] "*Ci spacciano qualunque menzogna e noi la beviamo e non distinguiamo più il vero dal falso. E per forza. Per distinguere bisogna applicarsi, conoscere, studiare. Una volta si doveva lavorare tutto il giorno e non c'era tempo. Oggi si deve cercare lavoro tutto il giorno e figurati se ci si può mettere a studiare. Ci accontentiamo di emblemi, di simboli della nostra vita civile bell'e fatti da qualcun altro, anche lui, molto generoso. 'Sfortunato quel popolo che ha bisogno di eroi!' diceva Bertolt Brecht. Non è vero! Un popolo che non ha bisogno di eroi è un popolo triste, rassegnato.*" *Ibid.*, p. 83.

[c] "*Un cadaverodotto! L'immaginazione per concepire una simile idea trovava anche allora mille spunti nella realtà intorno. Il cadaverodotto era un falso. La speculazione poteva essere vera. Il tutto, verosimile.*" *Ibid.*, p. 10.

Il faut, d'une part, ne pas laisser le monopole de la symbolisation aux puissants, et d'autre part, savoir à qui et à quoi se fier : à quel moment l'héroïsme épique est porteur d'espoir, et à quel moment il devient un outil de maintien de l'ordre ; à quel moment le faux est une modélisation à la fois caricaturale et « vraisemblable » du vrai, et à quel moment il devient récit normatif. D'où l'intérêt particulier du personnage de Ciulla et de son ambiguïté constitutive, à un double niveau : peut-on, d'une part, le considérer comme un « bienfaiteur », un homme engagé socialement et politiquement au service de la communauté ; et surtout peut-on raconter son histoire sur le modèle du mythe populaire (celui, notamment, de *chi riddu sordi*), ou faut-il en faire au contraire un récit démystificateur ? Quelle confiance accorder au faussaire, quelle confiance accorder à ses biographes, qui ne cachent pas du reste que la valeur principale de leur récit n'est pas historique au sens scientifique du terme, mais exemplaire, *Il grande malfattore* fonctionnant comme un instrument d'optique pour analyser les dynamiques économiques actuelles[1] ?

Le faux billet et sa circulation deviennent alors les métaphores efficaces de cette économie de la confiance sur laquelle repose la valeur heuristique et éthique de la fiction. Et ce, en raison, d'une part, de son aspect paradoxal : c'est à la fois un objet du quotidien absolument invisible et interchangeable[2], et un document à l'iconographie complexe et mystérieuse, témoin et archive de la société de l'époque et de son histoire. « Paolo, avec l'aide de Maria, étudie consciencieusement le nouveau billet : fond mauve pâle, cadre bleu, les armes de Savoie en haut, un aigle au sommet, puis l'allégorie de la Loi, l'allégorie de la Justice aux yeux bandés, l'épée à la main… Et pour finir un *putti* qui tient une balance. "Tant d'histoires étranges !" s'exclame Marie tandis qu'elle se les fait raconter une à une par Paolo[a]. » Porteur d'« histoires étranges », d'énigmes qui matérialisent la puissance et l'histoire de l'État au moment même où, par leur complexité iconographique, elles authentifient l'objet et en consacrent la pure valeur d'échange, le faux billet suscite, dans sa fabrication, toute une série de nouvelles légendes : « on raconte » comment Ciulla aurait trouvé le papier idéal en dégustant une *granita*[b], et, ajoutent Fo et Sciotto, il a dû distribuer spontanément quelques-uns de ses faux billets dans les tavernes où il allait boire un verre : « Voilà d'où naît la légende du bon samaritain dévoué à la charité qui arrose la périphérie de billets comme si ces dons étaient des

[a] "*Paolo con l'aiuto di Maria studia coscienziosamente la nuova banconota: fondo viola pallido, cornice azzurra, stemma sabaudo in alto, in testa un'aquila, poi l'allegoria della Legge, l'allegoria della Giustizia bendata, la spada impugnata... E per finire un puttino che regge una bilancia. 'Quante storie strane!' esclama Maria mentre se le fa raccontare una per una da Paolo.*" D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 92.
[b] "*Si racconta*". *Ibid.*, p. 93.

flocons de neige d'été[a]. » Ce qui était présenté chez Attanasio comme une action politique concertée[b] devient une déformation mythique qui reprend les codes des récits populaires de bandits au grand cœur.

À ces deux niveaux d'ambiguïté (sur l'objet billet, à la fois énigmatique[3] et transparent, et sur le sens de l'action du faussaire, rebelle sympathique ou simple malfrat agrandi par la légende) s'ajoute un troisième, qui touche à la valeur sociale même de l'argent. Les billets de 500 lires de Ciulla se retrouvent dans les mains des plus défavorisés de Sicile qui en justifient la possession par une série d'excuses et d'histoires de plus en plus invraisemblables : « Quoi qu'il en soit, l'histoire des billets offerts à des charretiers qui tirent le diable par la queue et à des désespérés réduits à la mendicité prend forme à la manière d'un événement extraordinaire auquel chacun ajoute des détails toujours plus incroyables[c] […]. » Et pourtant la population sicilienne leur accorde sa confiance[d] et s'en sert pour résister à la crise économique qui frappe alors l'Europe. En « troubl[ant] profondément la confiance publique[e] », Ciulla interroge les fondements de celle-ci et sa légitimité ; tout en proposant un autre modèle de confiance, fondé sur la solidarité contre l'injustice : son geste pourrait s'interpréter à la fois comme un acte de démystification et de refondation de la confiance publique. Symétriquement, les billets authentiques, émis par l'État, s'avèrent frauduleux et deviennent objet de défiance lors du scandale de la Banca Romana. Ainsi, le faux billet peut reconstruire une forme d'économie solidaire contre les injustices financières, pourvu qu'il soit compris et mobilisé comme tel, tandis que la monnaie d'État s'avère être un leurre qui appauvrit les populations et les précipite dans la crise[f].

À l'inverse, la trahison du pacte se paie par des pièges narratifs : convaincu d'avoir été dénoncé par ses associés, Ciulla décide de faire le récit de tout son faux-monnayage au procureur[g] ; ce qui lui permet de se retrouver au cœur d'une série de récits médiatiques qui redessinent sa silhouette comme celle d'un Robin des Bois des temps modernes dont la chute

---

[a] "*Ecco da dove nasce la leggenda del buon samaritano dedito alla carità che annaffia la periferia di banconote quasi quei doni fossero fiocchi di neve d'estate.*" D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 94.
[b] M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 150.
[c] "*A ogni buon conto la storia delle banconote regalate a carrettieri che tirano la vita e a disperati costretti all'elemosina prende campo alla maniera di un evento straordinario su cui ognuno aggiunge particolari sempre più fantastici […].*" Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, Parma, Guanda, 2014, p. 99.
[d] *Ibid.*, p. 95.
[e] Ciulla "*avrebbe […] profondamente turbato la fede pubblica.*" *Ibid.*, p. 106.
[f] La Banca Romana, selon les auteurs, falsifie 40 millions de lires – soit une falsification incommensurablement plus vaste que celle de Ciulla, qui concerne par ricochet l'ensemble du système bancaire italien et compromet une bonne partie de la classe politique du royaume. *Ibid.*, p. 28-31.
[g] *Ibid.*, p. 104.

fait pleurer dans les chaumières[a]. Si le faux-monnayeur est passé à la postérité, c'est ainsi parce qu'il a su doubler son entreprise de falsification d'une mise en circulation de récits qui en esquissent un sens social inédit, se nourrissent de leurs propres reprises, se déforment et s'amplifient dans la rumeur. Attanasio, Fo et Sciotto choisissent d'accorder foi en partie à cette image de Ciulla comme hors-la-loi militant politique parce que c'est ce qui garantit la valeur éthique exemplaire du récit de sa vie – au lecteur d'assumer à son tour ce choix, de décider s'il veut être brechtien dans son approche du mythe populaire ou au contraire reconnaître que ce que permet avant tout le récit de la vie de Ciulla, c'est l'exhumation du dynamisme politique et de la contestation sociale sicilienne oubliés. L'économie fictionnelle de la confiance que symbolise la fausse monnaie repose sur cette distinction de la suspension volontaire de crédulité et d'incrédulité : sur la conscience de la fabrique du mythe et de la fabrique du récit, des lacunes de l'enquête historique et de la non-fiabilité du faussaire ; et en même temps sur la valeur politique, épistémique et éthique du récit *en dépit* de la falsification, et en fonction des modes de lecture qu'on choisit d'adopter – Ciulla n'est pas exemplaire parce qu'il serait un Robin des Bois du début du XXe siècle ; il est exemplaire parce qu'il représente une réponse novatrice et populaire à une crise économique qui rappelle et précède celle que nous connaissons[b]. On peut relire en ce sens le fameux « roman ne veut pas dire mensonge » ("*romanzo non vuol dire bugia*") que professe le faussaire dans les deux récits qui le mettent en scène[c] : le récit romancé de la vie de Ciulla[d], qui procède à la fois d'une enquête historique et archivistique et de procédés romanesques dont les ressorts sont non seulement exhibés mais explicitement discutés, présente un intérêt moins parce qu'il dévoilerait le passé vrai et perdu de la Sicile d'il y a un siècle, que parce qu'il interroge explicitement la valeur pour nous de la figure du faux-monnayeur. Faire de Ciulla un *héros*, même ambigu, implique nécessairement de relire son récit à l'aune de la conjoncture économique du début du XXIe siècle, de voir en lui une forme de modèle subversif dont la biographie est le prétexte au développement d'une forme de critique sociale. Et parce que ce héros est foncièrement ambigu, parce que ses faux et son histoire demeurent mal conservés, et donc *énigmatiques*, le geste qui transforme cette figure historique en personnage exemplaire repose sur un pari, est heuristique *parce qu'*il repose sur un pari : que repeindre Ciulla en bandit au grand cœur et ses faux billets en œuvre d'art à vocation sociale, aussi problématique et invraisemblable que cela soit (et que cela le soit, c'est démontré dans les

[a] *Ibid.*, p. 105.
[b] Voir *Ibid.*, p. 148.
[c] *Ibid.*, p. 123.
[d] Voir *Ibid.*, p. 59. et p. 75.

récits), est éclairant pour comprendre le passé et le présent italien. « Nous verrons si c'est le cas », affirmaient Fo et Sciotto en introduction de leur ouvrage : mais en réalité, il faudrait lire « nous parions que c'est le cas » ; comme les habitants de Catane parient sur le fait que les faux-billets sont suffisamment réussis pour pouvoir être échangés, comme nous parions sur la rigueur du partage entre récit factuel d'enquête et fictionnalisation qui nous est offert.

C'est le sens de l'excipit d'*Il grande malfattore*, où Fo et Sciotto laissent exceptionnellement la plume à Ciulla, qui s'y déclare explicitement non-fiable : « Ah, j'oubliais de vous dire que ce n'est pas moi qui écris ce que vous êtes en train de lire. Je me fais aider par un jeune volontaire des bons samaritains. Je dicte et lui écrit. Je lui ai fait jurer de ne révéler à personne notre secret, mais en vérité ce n'est même pas nécessaire : je me fie à lui. J'ai décidé de […] me feindre bien plus "aveugle" que je ne le suis vraiment[a]. » Ciulla ment et, comme le greffier de Senges, raconte par un intermédiaire interposé, qui est aussi son complice. Et pourtant : l'affirmation de sa foi dans le jeune volontaire est une incitation à faire confiance malgré tout, sinon à la stricte véracité du récit, du moins à sa valeur. Car, comme le rappelle Ciulla qui invite ses compagnons d'asile à raconter leur propre histoire, le témoignage, même fictif, est acte de dignité, de résistance et d'appropriation : « En quelques jours, tous veulent devenir protagonistes narrateurs et chacun, en racontant, présente aux autres l'histoire d'une vie qui devient extraordinaire, pleine d'allégresse et de tragédie. Je sais bien que la plupart du temps ces épopées sont en bonne partie inventées. Et même, plus le narrateur a souffert une vie plate et banale, plus dans ce cas il grossit comme un forcené en s'inventant des drames et des situations dignes d'Homère[b]. » L'enquête archivistique n'a pas produit le récit véridictif et historique capable de faire la lumière de manière scientifiquement satisfaisante sur la Sicile du tournant du siècle dernier ; en revanche, elle a permis de proposer une nouvelle épopée moderne, dont la geste du héros problématique fonctionne à la fois comme un récit étiologique aux sources de la crise capitaliste contemporaine, et un modèle exemplaire de contestation ironique de l'ordre en place – pourvu qu'on croie encore à la fausse monnaie de l'épopée, ce genre obsolète et pourtant heuristique, et au *plaisir* de la fiction[c], qui permet de dessiner la voie

[a] "*Ah, dimenticavo di dirvi che non sono io che scrivo quello che in questo momento state leggendo. Mi faccio aiutare da un giovane volontario dei buoni samaritani. Io detto e lui scrive. Gli ho fatto giurare che non svelerà a nessuno questo nostro segreto, ma in verità non ce n'è nemmeno bisogno: io mi fido di lui. Ho deciso di […] fingermi molto più «cecato» di quanto io sia veramente*." D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 152.

[b] "*Di lì a qualche giorno volevano diventare tutti protagonisti narratori e ognuno, narrando, presenta agli altri una storia di vita che diventa straordinaria, piena di festosità e di tragedia. So bene che il più delle volte quelle epopee sono in buona parte inventate. Anzi, più il narratore ha sofferto di una vita piatta e banale, più in questi casi pompa come un forsennato inventandosi drammi e situazioni degne di Omero*." *Ibid.*, p. 155.

[c] Un fait souligné par l'usage de la métalepse, qui permet d'articuler les aventures du héros Ciulla à l'arrière-plan politico-économique de son temps, dont il est le représentant exemplaire, et au présent de la lecture : la fiction se

médiane entre le mensonge et la vérité scientifique[a]. Car, au fond, savoir jouir de la vie, c'est savoir pragmatiquement, conclut Ciulla, écouter ou lire un récit :

> Je vous dirai que j'ai moi-même tardé à connaître certains moyens essentiels pour pouvoir arriver à être conscient du meilleur en ce monde, puisqu'il faut auparavant surtout apprendre à discerner entre les infâmes bobards et les vérités scientifiques, afin de retrouver l'équilibre entre l'essentiel et l'inutile. Conserver un juste équilibre est la science la plus sophistiquée et complexe que nous devons apprendre si nous voulons acquérir le plus de joie et de plaisir, qui sont nécessaires à la recherche de l'amour ! […] Oui, une école mais où […] on n'étudie pas, mais où il suffit de prêter attention à tous les récits[b].

Le faux comme fiction, et la fiction du faux, sont donc bien cette réponse ou cette science « sophistiquée », spécieuse sans doute, mais essentielle, pour lire et se réjouir, pourvu qu'on sache discerner. Et elle consiste tout entière à accorder *crédit* au faux et à son récit, à accepter que la monnaie de singe du faux soit paiement véritable[c], réponse fiduciaire à la longue crise, économique, politique, sociale, qui marque notre temps, comme le suggère aussi Guevara :

> Le monde nouveau est une promesse de remboursement, il est tout entier le remboursement dû depuis des lustres maintenant aux banquiers comme aux naïfs de l'ancien monde, autrement dit il est tout entier l'intérêt de la dette (ce serait sa définition exacte) ; or comme les vrais remboursements tardent à venir, la dette augmente, les débiteurs pour une fois plus riches que leurs créanciers paient leur retard à l'aide d'autres promesses. […] Chacun, prêteur ou emprunteur (quand il n'est plus question d'or mais de belles paroles, l'usure enrichit le débiteur), n'a plus que le choix d'en rajouter ; l'éternité que s'octroient de gré ou de force les spéculateurs et les faux gouverneurs des Indes nouvelles, c'est ce lendemain sans cesse ajourné qui sera celui non du Jugement mais du Solde de Tout Compte ; nous voilà tous condamnés à croire en l'avenir, non pas pour ses beaux yeux, mais pour convertir notre pauvreté en prêt à très long terme. Le monde nouveau ? semblable à l'horizon il recule à notre approche, semblable à l'intérêt de la dette il grossit de mois en mois, mais peut très bien ne jamais advenir, se contentant de n'exister que sous forme écrite, sur un livre de comptes d'une désarmante abstraction (or on ne demande à personne d'exaucer ses promesses, seulement d'être toujours sur le point de le faire : c'est une tension qui nous maintient en vie, de force[d]).

---

dénonce comme telle au moment où elle exhibe ses pouvoirs modélisateurs : « Pendant qu'il voyage vers la Sicile, il sera bon de mieux connaître l'aventure de la Banque Romaine, scandale de son présent… et racine du nôtre. » "*Mentre lui viaggia verso la Sicilia, sarà bene conoscere meglio la vicenda della Banca Romana, scandalo del suo presente... e radice del nostro*." *Ibid.*, p. 27.

[a] D'où le patronage de Pirandello comme « grand maître de la fiction » ("*grande maestro della finzione*") sous lequels les auteurs placent Ciulla. *Ibid.*, p. 18.

[b] "*Vi dirò che io stesso ho tardato a conoscere alcuni mezzi essenziali per poter ottenere la coscienza del meglio in questo mondo, poiché prima bisogna imparare soprattutto a saper discernere fra le frottole infami e le verità scientifiche, al fine di ritrovare l'equilibrio fra l'essenziale e l'inutile. Stare in un giusto equilibrio è la scienza più sofisticata e complessa che dobbiamo imparare se vogliamo acquisire il massimo della gioia e del piacere, che sono necessari nella ricerca dell'amore! […] Certo, una scuola però dove […] non si studia ma basta fare attenzione a tutti i racconti*." *Ibid.*, p. 156-157.

[c] À l'image de James Sherwood dans *La Vie mode d'emploi*. Voir Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 207.

[d] Pierre Senges, *La Réfutation majeure, op. cit.*, p. 143-144.

Le faux est ce pari que la tension narrative qu'il procure vaut l'endettement qui consiste à *croire* dans l'avenir, ou dans ce qu'il représente, quand bien même l'illusion du faux ne recouvre ni réel ni vrai ; il consiste à déjouer la logique de la dette qui est instrument de contrôle et de domination pour en faire le partage de récits qui se nourrissent de circuler et de s'échanger sans se garantir référentiellement dans le réel. Il repose sur une logique de *crédit* qui repousse le profit pour l'énigme et le suspense – il demande de se fier sans garantie, pour le plaisir du rêve[a].

b. Non-fiabilité narratoriale et crédit

Si les récits de faux sont particulièrement efficaces pour penser cette nécessité d'accorder crédit à la fiction, quand bien même le narrateur se dénonce comme non-fiable, c'est parce que le faussaire, constamment en porte-à-faux avec lui-même, incarnerait aussi le mieux à la fois la crise de sens et de confiance qui caractériserait le contemporain et une forme de réponse – sophistique et sophistiquée – à cette crise. On en trouvera un exemple représentatif dans *Faussaire*, de J.-F. Ferrillon, qui met en scène Jean-Bernard, un narrateur homodiégétique, écrivain velléitaire, qui se confond de plus en plus avec le protagoniste du roman qu'il écrit au fur et à mesure qu'il s'engage dans la falsification. Il en résulte un roman structurellement fondé sur la métalepse et la mise en abyme, où pronoms personnels et des niveaux narratifs ne cessent de s'échanger et d'alterner dans le cristal angoissé du faussaire, l'histoire enchâssée de son « héros », David, intégrant les éléments du récit-cadre, et le récit-cadre se voyant contaminé par l'imaginaire maladif du narrateur.

Le narrateur explique cette confusion par une crise identitaire[b] qui ne serait que la conséquence et le reflet de la crise d'une époque tout entière, capitaliste, qui ferait l'expérience du désert du réel exprimée par Baudrillard :

> Le capital est irresponsable, irréversible, inéluctable comme la valeur. A lui seul il est capable d'offrir un spectacle fantastique de sa décomposition – seul plane encore sur le désert des structures classiques du capital le fantôme de la valeur […]. A nous

[a] Sur l'importance des *récits* de la dette dans la pensée fiduciaire contemporaine sur le présent et l'avenir, et notamment sur le double récit de remboursement ou d'annulation de la dette et ses conséquences économiques, politiques et morales, qui structurent tant nos pratiques démocratiques que la circulation de fictions *engagées*, voir Emmanuel Bouju, « Être ou ne pas être (en dette). Un récit interdisciplinaire », *Cadernos de Literatura Comparada*, consulté le 31 août 2022, http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/439/508, 2017, nº 37, p. 53-72.

[b] « C'est vrai ça, j'étais qui moi ?! Authentique ? Factice ? Je le savais à peine. » Jules-François Ferrillon, *Faussaire*, *op. cit*., p. 203. Voir p. 231, où il se dénomme « le fac-similé », « le trompe-l'œil ».

> de redevenir les nomades de ce désert, mais dégagés de l'illusion machinale de la valeur. Nous vivrons dans ce monde, qui a pour nous toute l'inquiétante étrangeté du désert et du simulacre, avec toute la véracité des fantômes vivants, des animaux errants et simulants que le capital, que la *mort du capital* a fait de nous […] – laissant un espace vierge, effrayé, sans frayages, continu comme le voulait Bataille, où seul le vent soulève le sable, où seul le vent veille sur le sable[a].

Cette vision apocalyptique, qu'on retrouve aussi dans la catastrophe qui donne naissance aux ruines pavillonnaires des *États et Empires du Lotissement Grand Siècle* de Fanny Taillandier, est intériorisée par le narrateur confronté à l'ignominie du monde de l'art, et au dérèglement et à la ruine de toutes les valeurs incarnés par sa compagne, une Américaine antisémite richissime qui amasse les objets de luxe avec le plus mauvais goût (l'ouvrage est volontiers caricatural et sexiste) : « En réalité, j'en savais plus rien de ce qui était vrai ou faux concernant mes sentiments. J'étais devenu un faussaire. Franchissant, au fil des jours, une nouvelle étape sur le chemin de la désillusion et du vide – à l'image de ce début de siècle[b]. » On ne sera donc pas étonné si son complice reprend, comme une nouvelle allégorie de la Caverne, l'image de Lascaux et de son fac-similé, qui symboliserait la crise des valeurs à l'heure du capitalisme triomphant : « [Giordano] parla encore de l'art comme nouvel opium pour le peuple et de la vanité des nantis dans ce bluff achevé, celle de se croire différents et sensibles là où règne en maître la brutalité de l'échange. Plus rien n'était vrai puisque nous étions tous à l'intérieur d'un grand show télévisé, et ça n'avait aucune importance car tout était devenu plus ou moins faux. – À l'intérieur d'un immense fac-similé ! dit-il avec fougue. Un Lascaux II dans lequel je ne suis qu'un petit artisan du mensonge général[c]. »

La réponse sophistiquée, bien sûr, ce sera de réintroduire de l'énigme dans le spectacle, d'assumer le faux pour parvenir à la fiction. Face à la déroute identitaire, le narrateur décide de se faire personnage, de conformer sa vie sur le modèle de *topoi* et de clichés romanesques éprouvés, jusqu'au kitsch, pour tenter de toucher le fond du puits vertigineux ouvert par le simulacre : « Et je suis reparti dans des récits invraisemblables, de la vraie littérature ! […] Tout un chapitre de ma vie[d] » ; « J'avais le sentiment que l'histoire policière, dont j'étais le héros, allait me rattraper. Fallait se justifier et je ne savais plus très bien, à la fin, si ce que je racontais était réel ou le fruit de mon imagination[e]. » S'orchestre ainsi la confusion entre ce que le narrateur s'imagine et écrit de son histoire, et ce qu'il se passe dans la diégèse, tout le jeu étant

[a] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 220-221.
[b] J.-F. Ferrillon, *Faussaire*, *op. cit.*, p. 390.
[c] *Ibid.*, p. 466.
[d] *Ibid.*, p. 456.
[e] *Ibid.*, p. 457.

de faire douter sur ce qui appartient au récit-cadre et au récit enchâssé, aux fantasmes du narrateur, à ses mensonges ou à sa fiction. Le procédé, de stéréotype en caricature, aboutit à une parodie proustienne de révélation (et une parodie d'apologue) où, à l'apogée du truquage en carton-pâte, le narrateur hallucine la rencontre avec un vieil homme, le faussaire parfait, qui détient les clés ultimes de la falsification :

> David et Giordano marchaient dans Venise. Le bleu du ciel se déversait sans retenue, la lumière jouait dans les ruelles, quand David, absorbé par des questions concernant son roman, buta sur un pavé mal équarri. Le monde alentour lui sembla soudain étrange, irréel. Sorte de palais mental lactescent. Ils continuèrent leur déambulation avant d'atteindre un espace évidé. Giordano ouvrit une grande porte d'ivoire ou de corne, blanche elle aussi, sorte d'ouverture située au fond d'un couloir d'où parvenait un air d'opéra. David eut l'impression d'être à l'intérieur d'un tableau, et cette idée incongrue l'amusa. Référence au carré blanc sur fond blanc ? Derrière eux une équipe de télévision filmait ce lieu insolite. Étais-je en train d'écrire ? De rêver ? S'agissait-il d'un reportage sur l'inspiration[a] ?

Si révélation il y a, c'est celle que, face au factice irrédimable du monde spectaculaire dans lequel est plongé le faussaire, la seule réponse peut venir de l'imaginaire assumé comme tel, coupé de la réalité et pour cela *séparé*, mettant fin à la confusion caractéristique du simulacre et qui provoque la crise : « Si bien que David eut pitié de ce peintre frustré, raté, qu'était Giordano. Le grand, c'était l'autre ! Le vieux ! Celui qui vivait dans un monde vertigineux, baroque – imaginaire. (Pour ça qu'il l'avait associé, dans son rêve, à de la musique d'opéra[b].) » Le personnage réinvestit ainsi, de manière ironique et désabusée, la foi proustienne dans la littérature comme vérité de la vie. Aussi sa rédemption, problématique, inachevée et un peu ridicule, en passera-t-elle par l'assomption de soi comme personnage :

> C'était bouillé, je confondais tout, ma tête devenait un champ de bataille. Le héros en moi avait pris les commandes. Un héros désiré, étrange, fascinant, qui voulait m'imposer sa façon de voir. Jusqu'où la réalité ? Jusqu'où la part du vrai et la part du récit ?... Un faussaire. Et que disait cet imposteur qui s'amusait de moi ? Il disait que je n'étais plus le Jean-Bernard d'autrefois. Il disait que j'avais traversé le mensonge et le temps, m'accommodant de tant de choses qu'il n'était plus sûr du tout que je fusse encore cette première réalité qui courait innocemment les filles dans les rues de Paris [ce sont les premières scènes du livre]. Il disait que j'avais perdu l'enfance pour rejoindre LE PERSONNAGE. C'est-à-dire une illusion, un étranger. Que j'allais désormais me comporter comme si j'étais lui. Il disait aussi que j'étais au pays des hommes réels, des impératifs économiques et des calculs sordides. Et tout ça paraissait irréel. Il disait enfin que c'était normal, que c'était la loi de la logique et de la destinée, que je m'étais égaré pour arriver à moi. À moi ?!... Oui, le héros[c].

---

[a] *Ibid.*, p. 461.
[b] *Ibid.*, p. 467.
[c] *Ibid.*, p. 512.

De fait, le roman se clôt, à nouveau sur un mode parodiquement proustien, sur un effet de boucle, puisque est répétée presque terme à terme la scène de séduction pathétique qui ouvre le roman, venant ainsi ruiner les prétentions du personnage à une écriture *sincère*, *authentique* : « J'ai consulté mes anciennes écritures. Le héros, ce nombril pathétique et bavard ? J'ai compris que j'étais face à l'océan d'un monde à raconter autrement. Ouvrir la symphonie, me mettre entre parenthèse. […] Que tout reprenne sens à travers ce simple acte d'écrire. Faire la nique à a mort, sans le faussaire en moi. J'ai pris mon stylo et sommairement noté : "*Ce livre étant purement fictif, toute ressemblance avec des situations ou des personnages réels existants ou ayant existé ne serait que fortuite.*" Et j'ai mis le mot : *fin*. Dans mon esprit ça voulait dire de la préface, du premier tome de ma vie – du mensonge. » Et pourtant il conclut, après la répétition de la scène initiale : « Nous n'atteindrons jamais la sagesse susurra quelqu'un dans ma tête[a]. »

L'assomption de la fiction n'est donc pas le retour au réel : elle suppose au contraire l'idée que la seule manière lutter efficacement contre le simulacre, c'est de s'arrimer au fictif, dans tous ses archétypes car, contrairement au spectacle aliénant qui hébète par son vertige, la mise en fiction de sa propre vie est faite pour réintroduire du jeu, du manque, du suspense, du désir – donc de l'inconnu et de la tension : « C'est d'ailleurs fait pour ça, l'intrigue. Pour laisser à désirer[b]. » Le seul moyen d'échapper au simulacre, c'est de faire le pari de la fiction comprise comme telle, dans ses limites et ses attendus. Il faut accepter de jouer au puzzle, même si les pièces sont truquées, en espérant qu'une image supplémentaire, un sens nouveau, qui n'est pas pure copie dégradée ou trompeuse du réel, mais modélisation heuristique, se dessine à la fin, que l'adversaire qu'est l'auteur, à défaut de jouer franc-jeu, a accepté de *jouer*, tout court, de se mettre en jeu en s'offrant au risque de l'interprétation, en tentant de délimiter un monde fictionnel, artificiel, séparé, et une méthode d'investigation et d'interprétation, fragile, mais consciente de ses principes et de ses objectifs. La non-fiabilité hyperbolique des narrateurs faussaires fonctionne ainsi comme le signe d'une nécessité d'adopter la fiction pour en finir avec le faux : si, comme semble le suggérer le narrateur de *Faussaire*, la vraie vie, la vie pleinement vécue, c'est la fiction, c'est parce que l'équilibre délicat de l'incrédulité et de la crédulité peut nourrir des réappropriations personnelles de soi et du monde contre des relativismes éthiques et des vertiges ontologiques mortifères. Faiseuse de monde, créatrice de personnages, la fiction permet ainsi de jeter des passerelles entre la tentation du catalogage

[a] *Ibid.*, p. 535-536.
[b] *Ibid.*, p. 156.

ontologique du monde et le réalisme le plus pragmatique, qui sont les deux balises par quoi on tente de se repérer dans un réel qu'on perçoit comme faussé.

De deux choses l'une, donc : soit on adhère à la conception du réel comme spectacle ou simulacre, et l'on fait le pari de la fiction comme remède ; soit on n'y adhère pas, on maintient que le réel fait retour derrière la réalité structurée, que le capitalisme tardif n'entraîne pas un relativisme généralisé, et l'on fait le pari de la fiction comme modalité d'enquête sur ce retour du réel. Dans les deux cas, la fiction permet la revivification de l'énigme, et donc de l'interprétation, avec ses risques, mais aussi ses capacités cristallines à maintenir distincts, quoique alternants, le vrai et le faux, le réel et le simulacre. La distanciation rendue nécessaire par la non-fiabilité du faussaire se double ainsi d'une demande d'adhésion à la fiction mise en scène : on s'endette pour faire crédit au récit fictif, comme les dupes fascinées de la *Réfutation majeure* parient sur un monde nouveau pour les payer de leurs espoirs. La fiction n'a d'autre crédit que celui dont on l'investit ; elle ne s'accrédite que dans la partie que jouent un auteur qui se met en jeu, quitte parfois à en mourir, comme le Winckler de la *Vie mode d'emploi*, comme le greffier des *Veuves*, et un lecteur qui accepte les pièges et les risques de l'interprétation.

II. Des genres du faux ? Formes de l'enquête et modèles génériques

Si le faux est une énigme et suscite donc l'enquête, qu'elle soit policière, historique, sémiologique ou herméneutique, il ne sera pas étonnant que les récits qui le mettent en scène s'inspirent de genres qui reposent en grande partie sur des mécanismes d'investigation, tels que le roman policier, bien entendu, mais aussi le roman historique ou encore le récit de collection. On verra donc pourquoi les récits de faux mobilisent ces modèles génériques au service de l'interrogation sur la réalité et la vérité qu'ils élaborent : en effet, comme le rappelle Jouve, le contrat de lecture dépend également de déterminations génériques[4], et les pactes spécieux et complexes auxquels recourent les récits de faux jouent également de ces catégories génériques et des horizons d'attente qu'elles suscitent.

1. Des modèles défaits : la forme policière et la forme-complot

Les récits de faux mobilisent évidemment les deux genres qui ont le plus partie liée au développement de la « culture de l'enquête[a] » à partir du XIXe siècle, et qui reprennent, discutent ou prolongent les évolutions contemporaines des investigations des sciences sociales ou de la sphère médiatique : le récit policier et le récit de complot. Cette mobilisation, cependant, se fait sur un mode éminemment critique : forme policière et forme complot ne sont reprises que pour être détournées, en raison des modèles de vérité qu'elles promeuvent et dont le roman de faux dénonce l'inadéquation, pour mieux promouvoir, dans la défaite des codes du genre, un modèle fiduciaire de production de la vérité.

a. Le modèle policier

Comme le rappelle Narcejac, le roman policier à énigme n'est pas un roman du réel[5] : au contraire, il crée les conditions artificielles de la résolution d'un problème dans un monde fictionnel qui n'est que sommairement vraisemblable, dans la mesure où l'efficacité ludique de l'énigme prime sur la complexité psychologique ou sociale, par exemple[b]. Il implique ainsi un mode de lecture extrêmement codifié qui suppose que le plaisir de la résolution se double d'un plaisir de la reconnaissance, de l'identification des codes génériques en jeu[c] à l'intérieur d'un programme contraignant, ce qui peut expliquer en partie son épuisement actuel[d] – mais ce qui explique également, comme le souligne Saint-Gelais, qu'on puisse le considérer moins comme un genre que comme un dispositif de lecture spécifique (une lecture du soupçon) dont l'écriture intègre à chaque fois l'ensemble des précédents, l'ensemble de la bibliothèque, pour surprendre à nouveaux frais son lecteur. Tel n'est pas le roman de faux, dont l'ambiguïté narratoriale constitutive empêche le repli sur une grille herméneutique prédéterminée : même dans les récits policiers de faux qui se conforment aux règles du genre, comme *La notte delle rose nere*, *The Raphael Affair*, *The Fatal Touch*, *Il Modigliani perduto*, *Secretum* et *Imprimatur* ou *Il falsario di reliquie*, demeure une inquiétude irréductible sur la capacité à maîtriser et mettre en ordre le réel, et sur la possibilité même pour la fiction de le modéliser. On a vu combien l'enquête dans *The Fatal Touch* était suspendue à un acte de croyance ; dans *The Raphael Affair*, les enquêteurs ne triomphent qu'au prix de la destruction du tableau qu'ils passent le roman à chercher. *La*

[a] Dominique Kalifa, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIXe siècle », *Romantisme*, consulté le 16 juillet 2021, https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-3-page-3.htm, 2010, vol. 149, n° 3, p. 3-23.
[b] Voir Richard Saint-Gelais, « Rudiments de lecture policière », art. cit., p. 797.
[c] « Le lecteur ne raisonne plus à partir des données qui lui sont fournies, mais à partir des conventions du jeu. Il cherche à surprendre les "trucs" de l'auteur, les procédés de composition qui définissent sa manière. En fait, c'est un autre jeu qui apparaît. » T. Narcejac, *Une Machine à lire*, *op. cit.*, p. 105.
[d] R. Saint-Gelais, « Rudiments de lecture policière », art. cit., p. 800.

notte delle rose nere relit le passé récent pour en révéler les turpitudes politiques et les meurtres non résolus, comme *Secretum* et *Imprimatur* prétendent dénoncer les lacunes d'une historiographie contemporaine incapable de rendre compte ni des crimes passés, ni de leur influence jusque dans le présent ; Maran ne s'en sort que par la falsification et la vérité du crime demeure celée à la plupart des protagonistes ; quant au *Falsario di reliquie*, il s'achève bien sur le retour des reliques perdues, mais ce sont celles d'une sainte particulière, Marie Madeleine : « La patronne des femmes de mauvaise vie, mais aussi la protectrice des parfumeurs. La sainte de l'amour, de la vérité, de la révélation[a]. » Amour, vérité et révélation qui n'ont de sens que confrontés à l'ambiguïté de la « mauvaise vie », à l'impossibilité d'un jugement définitif sur celle qui cumule, dans l'imaginaire patriarcal, les caractéristiques de la sainte et de la prostituée.

Le rapport des récits policiers de faux au réel est donc éminemment problématique : soit celui-ci fait retour pour gripper la belle machine énigmatique du récit traditionnel, et alors, comme chez Filastò, l'énigme en cache une autre, plus concrète et plus inquiétante ; ou le coupable ne peut être réduit à une catégorie archétypale et réifiante, la complexité psychologique fait retour, fût-ce à travers la figure d'une sainte qui a, dans tout le roman, été incarnée caricaturalement par des moines dominicains peu scrupuleux pour manipuler, en se faisant passer pour elle, l'un de leurs novices. Ni la culpabilité ni la sainteté ne sont évidentes ni exemptes de tromperie, donc. Soit, au contraire, l'absence de relation transitive du récit avec le réel est symbolisée par l'impossibilité d'un rapport stable et satisfaisant du spectateur-enquêteur à l'œuvre recherchée, disparue ou d'attribution incertaine, comme pour miner symboliquement tout modèle ontologique de mise en ordre de la réalité. Dans tous les cas, le roman policier de faux réclame non pas seulement la lecture ludique traditionnelle du roman à énigme, si complexe celle-ci soit-elle au demeurant, mais également un autre type de lecture métatextuelle, qui implique d'évaluer non pas tant les frontières entre faits et fictions, qui y demeurent bien délimités, que la capacité de la fiction à faire monde séparé tout en retenant des propriétés analogiques.

Dans des romans qui, en revanche, ne se présentent pas explicitement comme policiers, la « forme policière se retrouve au cœur d'esthétiques romanesques qui se caractérisent par la mise en jeu des codes du récit et des formes communes du roman, par une forte propension aux vertiges spéculaires et aux miroirs de l'auto-référence, par un goût pour la contrainte formelle et surtout, par une conscience aigüe de l'instabilité des signes et un total manque d'innocence

[a] "*La patrona delle ragazze di malaffare, ma anche prottetrice dei profumieri. La santa dell'amore, della verità, della rivelazione.*" Carlo Animato, *Il falsario di reliquie*, *op. cit*., p. 363.

quant aux transparences mimétiques de la représentation[a]. » On retrouve bien entendu toutes ces caractéristiques dans les récits de faux, à la nuance près que ce vertige auto-référentiel n'y est pas exploité en soi et pour soi : l'instabilité des signes, la déconstruction de la *mimesis* référentielle, la spécularité sont des outils au service de la réponse à une crise ontologique, épistémique et éthique qui implique de *tenir compte* du réel au moment même où on semble le congédier pour le plaisir de l'énigme et de la falsification. Mellier et Menegaldo posent une « *altérité problématique* » entre le policier comme genre et ses codes et « une pratique vive et ouverte de l'écriture fondant son identité dans sa capacité, précisément, à se situer hors des limites génériques et des stéréotypes[b] », et notent que les réemplois du policier dans le roman contemporain « réalisent autrement la forme qu'ils convoquent, […] peuvent la subvertir pour marquer la vacuité d'un projet policier obsédé par l'ordre et le sens retrouvés », afin de mettre en jeu dans l'œuvre « certaines questions sur le sens, le signe, l'écriture, l'absence ou l'errance qui sont au cœur des univers du policier et des préoccupations de la littérature contemporaine[c] ». Le recours indiciaire à un schéma policier permet ainsi de poser avec acuité, derrière le ludisme de l'énigme, paradoxalement, le refus d'un relativisme et d'un autotélisme littéraire, pour privilégier la valeur heuristique de l'enquête policière déraillante et défaillante comme modèle ouvert d'investigation du monde tel que la fiction peut le saisir[6]. Les romans de faux qui s'inspirent de la forme policière critiquent ainsi les solutions indiciaires pour mieux proposer des modèles fiduciaires de construction de la vérité, ou de vérités plurielles.

- *Il Consiglio d'Egitto* et *Il falsario di Caltagirone* : des anti-*gialli* ?

Davantage donc que de stricts codes génériques, le roman du faux, quand il ne relève pas directement du récit à énigme comme les exemples précédemment cités, emprunte au policier à la fois une *forme*, au sens de Mellier et Menegaldo, et un *dispositif* de lecture, au sens de Saint-Gelais : il vise d'une part à créer des intrigues qui « laissent à désirer » en faisant de l'énigme le moyen d'une modélisation problématique du réel, et d'autre part à susciter des lectures du soupçon qui forcent le lecteur à expliciter ses méthodes interprétatives, notamment en faisant appel à une intertextualité complexe. On pourra en trouver un exemple dans *Il Consiglio d'Egitto* qui, contrairement à d'autres ouvrages de Sciascia, n'est pas un *giallo*[7], mais

[a] Denis Mellier et Gilles Menegaldo, « Avant-Propos » dans *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne n°44, Faculté des lettres et langues de l'Université de Poitiers, 1998, p. 3.
[b] *Ibid.*, p. 4.
[c] *Ibid.*, p. 5.

présente toutefois deux enquêtes en son sein : la première est celle du juge Grassellini, qui tente de démontrer la falsification de Vella, et la seconde, expéditive, celle qui confond Di Blasi, menée sur l'injonction du vice-roi et reprise dans les ragots de la *Conversazione* sicilienne. Ces deux enquêtes, l'une officielle et qui suit dans une certaine mesure des formes judiciaires préétablies et légitimées, la seconde qui relève d'une part de la raison et de la violence d'État et de l'autre de la curiosité sociale, mettent en avant des modes de productions véridictifs qui fonctionnent comme le miroir inversé de l'imposture philologique et historique de Vella d'une part, de l'entreprise poétique, philosophique et politique de Di Blasi de l'autre. C'est bien entendu la confrontation de ces quatre modèles qui se trouve au cœur de la réflexion philosophique et éthique de Sciascia sur la construction de la vérité, l'écriture de l'histoire et l'engagement politique dans le roman.

Le personnage de Grassellini endosse en grande partie, mais sous un angle critique et ironique, les caractéristiques du *limier* du roman à énigme : il est explicitement comparé, lorsqu'il interroge Vella, à « un chien qui ne peut suivre le lièvre dans le buisson[a] » ; il s'exprime avec « une ironie policière[b] ». Les premières pages qui le mettent en scène jouent avec les *topoi* de la figure du détective : il exige de récolter le moindre indice pour pouvoir le lire[c], et, si l'on en croit le narrateur omniscient, envisage son enquête contre Vella sur le modèle à la fois ludique et agonistique de la partie de cartes, le suspect lui étant à la fois un adversaire et un partenaire de jeu (ce qui rappelle évidemment le roman christien) : « L'abbé et le juge se regardèrent un moment dans les yeux, et dans les yeux de l'autre chacun lut sa propre mesure, la mesure de son propre jeu : comme s'il étaient assis à table, les cartes d'une partie de prime en main[d]. »

Il n'est pas dupe de l'abbé et le soupçonne, à raison, d'avoir mis en scène le vol du manuscrit du *Conseil d'Égypte,* et même de l'avoir falsifié tout entier : c'est donc un personnage lucide et efficace, au service du pouvoir et de ses propres intérêts, qui n'hésite pas à instrumentaliser à son profit la situation politique sicilienne (et notamment le basculement d'une gestion plus libérale de l'île, en partie inspirée des Lumières, à une gestion extrêmement conservatrice et réactionnaire, avec l'arrivée au pouvoir du vice-roi Lopez y Royo). Son enquête n'aboutit donc pas à la production de fausses accusations au service du pouvoir (comme ce sera

[a] "*come un cane che non può seguire la lepre nel roveto.*" Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit*., p. 87.
[b] "*con sbirresca ironia*". *Ibid.*
[c] « Fouillez partout et déterrez chaque papier que vous trouverez ; même le plus petit, même un seul fragment… » ; "*Frugate dappertutto e tirate fuori ogni carta che trovate; anche la più piccola, anche un solo frammento…*" *Ibid.*, p. 86.
[d] "*L'abate e il giudice si guardarono per un momento negli occhi, negli occhi dell'altro ciascuno lesse la misura di sé, del proprio giuoco: come stessero a tavolino, le carte della primiera in mano*." *Ibid.*

le cas dans l'arrestation de Di Blasi[a]), mais la vérité qu'elle met au jour sert des buts politiques avoués qui renforcent l'illibéralisme le plus grand. Il agit ainsi comme un homme de la vérité au sens deuleuzien, qui justifie ses choix politiques au nom d'un impératif moral véridictif : « Et donc, pour se rédimer aux yeux de la noblesse sicilienne, Grassellini s'était jeté dans l'affaire Vella, pour l'épingler grâce à cette accusation de mise en scène [du vol du manuscrit], d'où découlerait plus facilement ensuite celle de falsification. Et de même que dans le cadre de ses fonctions il se montrait persévérant et subtil, de même, à sa façon, il était consciencieux : que les codex de l'abbé Vella fussent faux, et le vol simulé, il n'en doutait pas[b]. » Grassellini incarne ainsi une autre forme de dévoiement de l'enquête indiciaire : non pas celle qui aboutit à produire du faux, mais de l'injuste. Là où l'imposture de Vella à la fois révèle un état séculaire de la Sicile et offre le remède de la fantaisie littéraire contre l'oppression féodale[8], l'enquête de Grassellini parvient efficacement à reconstruire ce qui s'est réellement produit, au service de la mise en place de la réaction. Là où la rêverie arabe de Vella vient rétablir de l'énigmatique et du surprenant, fût-ce sous une forme orientalisante, dans les représentations figées de l'île, le juge tranche en faveur d'un modèle ontologique et aléthique de vérité qui fossilise les rapports de pouvoir en les légitimant. Son discours véridictif a, plus qu'une valeur épistémique (au fond, Grassellini a décidé d'avance de la culpabilité de Vella), une visée normative et coercitive[9]. Sciascia joue donc *topos* contre *topos* : Vella invente une histoire invraisemblable et pleine de clichés pour décrire les bandits qui l'auraient cambriolé, ne suscitant que l'ironie amusée de Grassellini mais faisant déjà preuve du goût pour la fantaisie qui le rédimera *in fine* ; tandis que Grassellini prend sur lui les archétypes du détective de fiction[10] pour en révéler la valeur conservatrice et réactionnaire quand il s'agit d'en faire un outil de maintien de l'ordre.

On retrouve une opposition semblable entre fantaisie créatrice et heuristique et rationalisation policière violente dans le récit de Maria Attanasio, qui ne cache pas l'influence de Sciascia sur son écriture. Dès l'ouverture d'*Il falsario di Caltagirone*, Ciulla nous est présenté comme allant à sa perte : l'incipit met en place le début de l'enquête de celui qui va l'arrêter. Le commencement de l'enquête policière se confond ainsi avec le préambule du récit biographique, marquant par là la forte dimension investigatrice du travail de Maria Attanasio, et faisant du récit de vie le compte-rendu d'une enquête qui vient émuler la démarche de l'historien. Cependant, là où l'enquête d'Elia Gervasi a pour but de faire émerger un coupable,

[a] *Ibid.*, p. 132.
[b] "*E dunque, a redimersi agli occhi della nobiltà siciliana, il Grassellini si era gettato nell'affare del Vella, ad inchiodarlo nell'accusa di simulazione, da cui poi più facilmente sarebbe scaturita quella del falso. E come nelle cose del suo ufficio era tenace e sottile, così, a suo modo, era coscienzioso: che i codici dell'abate Vella fossero un falso, e simulato il furto, non aveva dubbio*." *Ibid.*, p. 89.

le récit historique vise à redonner des informations (notices et renseignements) sur un « curieux cas » de marginalité subversive. L'enquête du policier n'a de commun avec celle de la voix narratoriale que la dimension investigatrice : Elia Gervasi, refusant d'accepter que tout passé à reconstruire comporte des zones d'ombre et requiert un acte d'interprétation qui bien souvent s'apparente à une forme de création fictionnelle, adopte un point de vue rationalisant à outrance qui biaise sa perception du personnage de Paolo Ciulla et de son activité.

> Un peu plus loin, dans une ruelle latérale au fantasque nom de *Pietra dell'Oro* – souvenir obscur, peut-être d'alchimies et de *truvature* [trésor, terme sicilien] ensevelies dans la lave – habitait le garde royal Elia Gervasi.
> Flic on ne peut plus flic, le caractère fuyant d'une situation ou l'impénétrabilité d'une existence l'angoissaient jusqu'à l'obsession : c'était pour lui une sorte d'inéluctable *tu dois* kantien que de faire rentrer l'obscurité d'un événement dans la clarté classificatoire de la raison investigatrice. […]
> Il remonta jusqu'au propriétaire de la maison, au prix du loyer, au prénom et au nom du locataire : résultats d'enquêtes risibles, cependant. Le mystère de cette maison – du conduit de cheminée de laquelle sortaient parfois des fumées malodorantes, comme de graisse animale, d'entrailles bouilles – et de la vie en apparence répétitive et sans secousses de l'homme, résistait[a].

Le « flic » devient une figure caricaturale de l'enquêteur rationnel zélé et de son rapport au passé : son enquête pêche parce qu'il est inapte à lire correctement des signes qu'il veut faire parler selon des catégories déterminées à l'avance. À l'inverse, la voix narratoriale s'attache à mettre en valeur les manques mémoriels, la trace d'un événement qui ne fut pas enregistré dans les archives, ici la trouvaille de trésors ou de reliques perdus, objets absents qui ne mettent plus en contact avec le passé mais en symbolisent la disparition. Ce sont ces objets, ces *truvature* ensevelies, qui, parce qu'elles demandent une attention poétique à leur nature de commémoration du disparu, constituent le seul objet d'enquête légitime, non réifiant, dans le récit.

L'enquête de Grassellini trouve évidemment son prolongement le plus violent dans celle qui condamne Di Blasi, et qui se fonde sur les mêmes éléments que celle de Vella : une issue décidée par avance[b], l'absence des documents qui doivent fonctionner comme *corpus delicti* pour prouver concrètement la culpabilité de l'accusé[c], une fouille infructueuse qui se transforme

---

[a] "*Poco lontano, in una stradina laterale dal fantasioso nome Pietra dell'Oro – oscurata memoria, forse, di alchimie e truvature sepolte dalle lave – abitava la reggia guardia Elia Gervasi. Sbirro che più sbirro non si può, la sfuggenza di una situazione o l'impenetrabilità di un'esistenza lo angosciavano fino all'ossessione: era per lui una sorta di ineludibile tu devi kantiano far rientrare l'oscuro di un evento nella chiarezza classificatoria della ragione investigativa. […] Risalì al proprietario della casa, al prezzo pagato per l'affitto, al nome e al cognome dell'inquilino; risultati investigativi risibili però. Il mistero di quella casa – dalla cui canna fumaria uscivano talvolta fumi maleodoranti, come di grassi di animali, di interiora bollite – e della vita in apparenza ripetitiva e senza scosse dell'uomo resisteva*." Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone, op. cit*., p. 16.
[b] L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 151.
[c] *Ibid.*, p. 126-127.

en démonstration de force[a]. Là encore, le coupable est le bon et l'accusation n'est pas infondée : mais l'enquête qui aboutit à la torture et l'exécution de l'homme des Lumières ne peut se réclamer d'aucune dimension éthique ou épistémique – du reste, Lopez y Royo n'hésite pas à en rendre les conclusions sensationnalistes et à inventer de fausses accusations pour légitimer l'assassinat de l'opposant politique. L'enquête du juge légitime fonctionne ainsi en miroir du déraillement du paradigme indiciaire orchestré par un faussaire : se saisissant d'indices qu'elle remplace ou invente, elle crée le récit qui convient le mieux au vice-roi, et le présente comme une vérité aléthique dévoilant la véritable nature des êtres. Dès lors, prétendant dire la réalité en rétablissant la vérité, elle provoque le trouble dans la société nobiliaire sicilienne, qui ne parvient plus à réconcilier ses représentations précédentes avec celles imposées par l'enquête : « Mais, poursuivit le prince, il devait bien y avoir un moment où, à vos yeux d'expert de la nature humaine, celle de Di Blasi devait d'une façon ou d'une autre se révéler… – Jamais, répondit Meli[b]. » S'il faut adhérer à la légitimité de l'enquête, il faut croire qu'elle est aléthique et non performative ; qu'elle révèle, comme dans le roman policier à énigme, l'ontologie et la psychologie essentialisée du coupable ; que celles-ci étaient toujours déjà là, toujours déjà perceptibles. D'où le dilemme et le piège : soit Meli et les autres sont coupables de n'avoir pas vu, et donc sont en quelque sorte complices de Di Blasi parce qu'ils ont pris un être monstrueux pour un personnage normal de la vie sociale sicilienne, en banalisant sa monstruosité ; soit il n'y avait rien à voir, parce que la culpabilité de Di Blasi n'est pas essentielle, et dans ce cas ils sont complices de sa subversion.

Aussi les acteurs de la vie sociale sicilienne, les autres personnages du roman qui ne soutiennent ni l'abbé ni l'avocat, malgré tous leurs commentaires et leurs efforts d'interprétation, n'ont-ils rien à dire de *vrai* sur l'action de Di Blasi, dont la signification ne peut que leur échapper, puisqu'il ont besoin de s'en démarquer, d'en produire une lecture *acceptable*, sinon recevable – ce dont l'avocat est pleinement conscient, voyant Hager s'apprêter à assister à son exécution : « Ces gens veulent tout savoir, tout voir : mais ils finissent par ne pas voir les choses essentielles, les choses qui comptent vraiment… Il racontera dans son journal ma décapitation, mais n'écrira pas un mot sur les raisons pour lesquelles on me décapite[c]. » Incapables de *comprendre* les enjeux de la conspiration de Di Blasi, Hager et les

[a] *Ibid.*, p. 128-129.
[b] "*'[…] Ma' continuò il principe 'ci doveva pur essere un momento in cui, ai vostri occhi esperti della natura umana, quella del Di Blasi doveva in qualche modo rivelarsi…' 'Mai' disse il Meli*." *Ibid.*, p. 133.
[c] "*Questa gente vuol sapere tutto, vedere tutto: ma finisce col non vedere le cose essenziali, le cose che veramente contano… Racconterà nel suo diario la preghiere, la mia decapitazione, ma non scriverà una parola sulle ragioni per cui mi stanno decapitando*." *Ibid.*, p. 167.

autres ne peuvent s'en tenir qu'à l'apparence des faits ou à la vérité officielle. Or la vérité produite par l'enquête des puissants est un coup de force normatif[11] qui prétend figer l'ontologie de la vie sociale au moment où elle bouleverse celle-ci, si bien que la convergence traditionnelle entre les deux récits caractéristiques du roman à énigme, le récit rétrospectif et le récit prospectif, qui culmine dans le discours triomphaliste du détective, se trouve renversée ici par la concordance forcée entre deux récits contradictoires : le récit rétrospectif qui dévoile la culpabilité de Di Balsi, et celui qui réécrit la réalité de la vie sicilienne comme si Di Blasi avait toujours déjà été coupable. Le hiatus entre les deux jette un discrédit profond sur l'enquête policière, qui n'est pas *fausse*, mais prétend à un régime de vérité, ontologique, aléthique et épiphanique, qui est le vrai instrument de l'abus de pouvoir[a].

Par contraste, sont mis en valeur les deux types de récits qui lui font pièce : l'imposture fantaisiste de Vella d'une part, sans prétention véridictive mais qui emploie la fiction comme *pharmakon* par esprit de revanche sociale, et la pensée politique révolutionnaire de la sicilianité Di Blasi, qui n'a pas de prétention véridictive mais déontique, et sait aussi s'exprimer, quoique à son corps défendant, comme celle de l'abbé, par images, lui faisant ainsi pendant[b]. Ce qui explique la *compréhension* profonde qu'ils manifestent l'un envers l'autre : contrairement aux oncles de l'avocat, Vella saisit la logique de l'engagement de Di Blasi[c] ; celui-ci est le premier à deviner l'imposture de l'abbé, au grand plaisir de Vella[d]. Les meilleurs interprètes des deux actions qui font donc l'objet d'une enquête ne sont pas les détectives officiels, poussés par des enjeux de pouvoir, mais les accusés, qui contestent, par des actions subversives, l'ordre en place et, ce faisant, entendent pleinement la portée ou la visée du geste de leur double, voire lui révèlent indirectement cette portée et cette visée. On serait donc tentée d'écrire que Sciascia ne reprend en partie (et du reste de façon mineure dans l'architecture générale du récit) *une* forme policière de narration que pour mieux contester certains des présupposés épistémiques et herméneutiques du genre[12] : l'interprétation ne se construit pas sur les fondements d'une véridiction réifiante et normative, mais bien par une lecture empathique et sympathique[13] du « crime » lorsque celui-ci se fait protestation politique. Devenant lecteurs l'un de l'autre, Di Blasi et Vella peuvent devenir lecteurs d'eux-mêmes[14]. Parce qu'ils savent déchirer l'imposture

---

[a] Voir l'annonce ironique à Vella de l'arrestation de Di Blasi : « Tout Palerme en parle, et c'est vérité d'Évangile. » "*Tutta Palermo ne parla, ed è verità di vangelo.*" Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit*., p. 139. Voir aussi p. 140 : « À sa façon, sa nièce lui fit le récit des événements ; à sa façon et à celle de monseigneur Lopez. » "*A suo modo, la nipote fece il racconto degli avvenimenti; a suo modo e a modo di monsignor Lopez.*."

[b] *Ibid.*, p. 112. Inversement, Vella se découvre intéressé par la philosophie politique au contact de l'entreprise de Di Blasi (voir p. 143).

[c] *Ibid.*, p. 142.

[d] *Ibid.*, p. 144.

de la vie et dans la vie, parce qu'ils savent la puissance deleuzienne du faux, parce qu'ils refusent une ontologie figée de la réalité et une conception aléthique de la vérité, l'avocat et l'abbé sont de bien meilleurs interprètes que Grassellini ou les juges qui torturent Di Blasi. La convocation de la forme et du dispositif policiers sert ainsi, principalement, à trancher entre des méthodes herméneutiques et des éthiques de la vérité violemment opposées : le policier retrouve sa fonction de « machine à lire », mais par contraste et renversement, pour fonder une autre morale de la lecture et de l'écriture de l'histoire. Celle-ci se fonde sur une double postulation d'incrédulité et de confiance : d'une part, la vérité reçue et la parole officielle font l'objet d'une mise en doute profonde[15] et le lecteur est invité à pratiquer une contre-lecture[16] de l'histoire et des archives marquée par une forme de scepticisme pessimiste[a] – et en ce sens le rôle traditionnel du roman à énigme de conforter l'ordre établi, comme l'analysait Boltanski, voire simplement de mettre en forme et en ordre le réel[b], est complètement renversé ; de l'autre, l'humanisme éthique, philosophique et politique qui rapproche Vella et Di Blasi amène les deux personnages à se reconnaître l'un dans l'autre et à *se fier* à la justesse de l'écriture et de la lecture de l'autre. La question univoque du récit policier (qui est le coupable ?) s'ouvre sur un défi herméneutique nettement plus vertigineux : à qui, ou à quoi, *se fier*[c] – même et surtout si c'est un imposteur ou un faux ?

- *L'amour, la lecture, et la déroute du sens*

On retrouve, bien entendu, une mobilisation identique de cette forme et de ce dispositif dans d'autres récits de faux : dans le *Condottière*, par exemple, où l'élucidation du meurtre prétend en passer par une enquête au confluent du questionnement psychanalytique et de l'interrogatoire de police[d] , ou dans les récits de quêtes/d'enquêtes aporétiques que sont *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Flaubert's Parrot*, *Chatterton* ou *Athena*, par exemple – tous des récits où la quête de l'être aimé se confond ou se dédouble avec une activité d'interprétation

[a] « "Ne pas croire" est le premier point de son [Sciascia] décalogue esthétique et gnoséologique, et renvoie à l'obligation de ne pas se fier aux apparences et encore moins aux indications officielles. » Carlo A. Madrignani, « Il gioco degli enigmi » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita, 1985, p. 140.
[b] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit*., p. 125.
[c] Dans l'entretien mené par Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven pour le *Nouvel Observateur* des 19-25 juin 1978, à la remarque « Malraux croyait du moins en la vérité », Sciascia répond : « Moi aussi j'y crois, mais je crains qu'il ne s'agisse du mensonge. » Cité par Gianni Scalia, « Il primo lemma di Leonardo Sciascia » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita, 1985, p. 155 note 2.
[d] Comme le rappelle U. Eco, le roman policier et la psychanalyse ont en commun la question « de qui est-ce la faute ? », et la réponse littéraire à donner est que *nous* sommes coupables… Umberto Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) » dans *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 396-404.

(de lecture de romans ou de tableaux). Dans le roman de Calvino, les motifs policiers sont disséminés pour être constamment ironisés : l'auteur de *gialli*, Silas Flannery, est atteint d'un syndrome de la page blanche qui l'empêche d'écrire, sinon des apocryphes et des romans plagiés ; l'« enquête de détective[a] » du lecteur ne produit, quant aux livres, que des « résultats confus[b] », et quant à la Lectrice, qu'une enquête de jaloux proustienne, où les signes sont incertains et réversibles[c]. Les personnages en quête d'indices sont fortement suspects d'être de mauvais herméneutes : l'un des lecteurs qui discutent des méthodes d'interprétation des textes possibles, dans le chapitre XI, explique qu'il ne peut détacher son attention, même pour un moment, du détail des phrases des livres qu'il lit, par crainte de « négliger quelque précieux indice[d] » ; or on retrouve exactement la même expression pour qualifier la lecture mécanique, computationnelle, qui désole Silas Flannery, de Lotaria, elle aussi à la recherche d'un « précieux indice » pour lancer « l'enquête critique[e] »… Le modèle policier est donc convoqué dans le récit pour critiquer des méthodes de lecture indiciaire des textes, qui tentent d'établir une vérité univoque, sur le modèle du labyrinthe maniériste mobilisé par Eco comme figure d'une interprétation policière, justement, à dépasser[17]. À l'inverse, le texte de Calvino propose des modèles fiduciaires[f], anti-policiers, qui font l'éloge de l'*usage* des livres comme instruments de dialogue et comme relance de la lecture et de l'interprétation, comme remise en mouvement des signes et des indices que l'enquête tentait de figer : mieux vaudrait une lecture prétextuelle qu'une lecture univoque. Ainsi, ayant enquêté dans la maison et la bibliothèque de Ludmilla, sans résultat probant, le Lecteur désire-t-il en revenir au seul moyen de la connaître : la lecture partagée.

> Tu as avec toi le livre que tu lisais au café et que tu es impatient de continuer, pour pouvoir ensuite le lui passer, pour communiquer encore avec elle à travers le canal creusé par les mots des autres, qui justement parce qu'ils sont prononcés par une voix étrangère, par la voix de ce *personne* fait d'encre et d'espace typographiques, peuvent devenir vôtres, un langage, un code entre vous, un moyen de vous échanger des signes et de vous reconnaître[g].

---

[a] "*inchiesta*", "*inchiesta da detective*". Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit*., p. 130, 140.
[b] "*i confusi risultati*". *Ibid.*, p. 130.
[c] *Ibid.*, p. 140-147.
[d] "*trascurare qualche indizio prezioso*". *Ibid.*, p. 255.
[e] "*Un indizio prezioso: l'indagine critica può partire di lì […].*" *Ibid.*, p. 188.
[f] « D'évidence quelque chose te retient de fureter […]. Peut-être est-ce le scrupule de ne pas mériter son geste de confiance si tu en profites pour te lancer dans une enquête de détective. » "*Certo qualcosa ti trattiene dal curiosare intorno […]. Forse è lo scrupolo di non meritare il suo gesto di fiducia se ne approfitti per un'inchiesta da detective.*" *Ibid*., p. 140.
[g] "*Hai con te il libro che stavi leggendo al caffè e che sei impaziente di continuare, per poterlo poi passare a lei, per comunicare ancora con lei attraverso il canale scavato dalle parole altrui, che proprio in quanto pronunciate da una voce estranea, dalla voce di quel silenzioso nessuno fatto d'inchiostro e di spaziature tipografiche, possono diventare vostre, un linguaggio, un codice tra voi, un mezzo per scambiarvi segnali e riconoscervi.*" *Ibid.*, p. 146-147.

On retrouve le même mouvement dans *Chatterton* : l'enquête de Charles achoppe complètement, puisqu'il est le seul à ne pas se rendre compte de ses erreurs et de ses aveuglements. Dès l'instant où il ramène le portrait de « Chatterton » qui fonde son hypothèse d'une survivance du poète et de son impact sur la littérature anglaise, son fils le déclare faux, spontanément – ce qu'il est, Edward étant nettement plus lucide que son père –, et son épouse est persuadée de son peu de valeur. Si bien que Charles doit ériger le tableau en énigme pour le rendre intéressant aux yeux de son fils : « Toi et moi, Eddie, […] nous allons enquêter sur ce tableau. Nous allons résoudre le mystère[a]. » La scène se répète et se dédouble, obéissant ainsi au jeu de la réduplication et de la mise en abyme qui gouverne ce roman cristallin : « "Nous allons enquêter sur vous", dit-il à l'homme d'âge moyen qui y était peint, la main droite reposant sur ses livres. "Nous allons percer vos secrets[b]." » L'allusion au modèle policier n'est présente, cependant, que pour souligner tout ce que Charles *ne voit pas*, combien il se leurre avec des indices insignifiants pour ne pas voir des symptômes inquiétants détectables dès la première partie du roman. Dans les deux scènes, en effet, il souffre ou sent approcher la migraine qui réduit sa vision périphérique et signale sa maladie mortelle qu'il traite par l'insouciance ou le déni[c]. Charles se trompe de modèle herméneutique indiciaire : il se concentre sur la détection là où il faudrait employer les moyens de la clinique, il se focalise sur le ludisme de l'indice policier et pictural au lieu de prêter attention au symptôme somatique, pourtant riche à la fois de signification concrète (les effets physiologiques de la tumeur) et métaphorique (la réduction de son champ de vision). L'erreur de Charles est théâtralement évidente, les deux scènes étant saturées par des effets d'anticipation dramatiques. Dans la première, Vivien demande à Charles de ne pas plaisanter sur son état, remarquant qu'il serait capable de le faire jusque dans son lit de mort. En réponse, « Charles fit le mort et tomba en travers du canapé, un bras traînant au sol, sur le tapis[d]. » Soit évidemment exactement la même pose théâtrale que Wallis demande à Meredith d'adopter pour la mort de Chatterton dépeinte sur sa toile. Dans la seconde scène, le portrait tombe du mur, face contre le tapis. Dans les deux cas, seul Edward parvient à interpréter correctement la situation : en déclarant faux le tableau

---

[a] "*You and I, Eddie, […] are going to investigate that picture. We're going to solve the mystery*." Peter Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit*., p. 17.

[b] "*'We're going ot investigate you,' he said to the middle-aged man depicted there, with his right hand resting above his books. 'We're going to fin your secrets.'*" *Ibid.*, p. 41-42.

[c] « Il avait vu un médecin, qui avait diagnostiqué une migraine et lui avait donné des antalgiques ; ce qui avait parfaitement suffit à Charles, qui considérait que nommer la maladie équivalait presque à la guérir. » "*He had seen a doctor, who had diagnosed migraine and given him some pain-killers; this had perfectly satisfied Charles, who considered the naming of his condition almost equivalent to the curing of it.*" *Ibid.*, p. 16-17.

[d] "*Charles feigned death and fell across the sofa, with one arm trailing upon the carpet.*" *Ibid.*, p. 15.

d'une part, et en s'exclamant, devant la chute du portrait, que « Chatterton est malade[a] ! », diagnostic correct aussi bien pour le poète que pour son père qui en est le double.

L'obsession de Charles pour le poète le pousse à se fourvoyer dans la quête d'un mystère qui n'est qu'une illusion : et si le modèle policier est convoqué, c'est bien pour dénoncer cette illusion, cette facticité de l'énigme que se construit Charles, à la fois mauvais lecteur et mauvais auteur (c'est un poète qui ne parvient pas à écrire), comme en témoigne sa citation inversée du « Élémentaire, mon cher Waston » à l'adresse de Philip, qui demande qui le portrait représente : « C'est là le mystère, Holmes. Une fois résolu, je serai un homme riche[b] ! ». Ironiquement, c'est Philip-« Holmes » qui propose l'identification à Chatterton, et se trompe, dans une scène où il regarde « mystérieusement[c] » ses pieds. Globalement, dans le roman, le terme *mystery* et ses dérivés annoncent le faux : Chatterton lui-même est désigné comme un « mystère[d] », le discours de Sam Joynson quand il lui propose de se faire passer pour mort et de falsifier tous les autres poètes anglais est qualifié par Chatterton de « mystérieux[e] », et Harriet Scrope, une fois qu'elle a compris que le portrait et les manuscrits de Chatterton sont des faux, se désintéresse d'un « mystère » qui a été éventé :

> Et tout à coup elle se sentit très lasse, lasse de Chatterton et lasse d'elle-même pour s'être lancée à sa poursuite. Au début ses mémoires, ou sa « confession » comme l'appelait Charles Wychwood dans son introduction, l'avaient intriguée ; elle avait avidement lu tous les documents que Vivien lui avait donnés. À présent que tout avait une explication, elle s'en désintéressait[f].

La quête indiciaire d'une résolution univoque du mystère ne mène, dans le roman, qu'à l'erreur, à la manipulation ou au désenchantement : la vérité policière est aveuglement ou reconnaissance mélancolique de la fin d'une quête dépourvue de sens. En revanche, *croire* au mystère, réinvestir l'énigme d'une pluralité cristalline de significations compossibles, sans trancher entre aucune, est ce qui permet aux personnages de faire leur deuil, de continuer à vivre et à écrire, de convertir l'obsession en générosité. À la mort de Charles, Philip promet d'enquêter sur l'origine des documents, de se transformer en limier : « Je suivrai la piste. […] Je dévoilerai la vérité. Je découvrirai ce que sont vraiment ces manuscrits[g]. » Mais si son

---

[a] "*Chatterton is sick!*" *Ibid.*, p. 42.
[b] "*That is the mystery, Holmes. Once I've solved it, I'm a rich man!*" *Ibid.*, p. 18.
[c] "*mysteriously*". *Ibid.*, p. 21.
[d] "*He's a mystery, that one is*." *Ibid.*, p. 55.
[e] "*your discourse is a little Mysterious, sir*." *Ibid.*, p. 90.
[f] "*And suddenly she felt very tired, tired of Chatterton and tired of herself for pursuing him. At first his memoir, or 'confession' as Charles Wychwood called it in his introduction, had intrigued her; eagerly she had read all the papers which Vivien had given to her. But it was the element of mystery which had appealed to her. Now that everything had been explained, she was losing interest.*" *Ibid.*, p. 208.
[g] "*I'll follow the trail. […] I'll discover the truth. I'll find out what these manuscripts really are.*" *Ibid.*, p. 214.

enquête est fructueuse, ce qu'elle révèle est décevant : « voilà tout ce que c'était, donc, en fin de compte : une plaisanterie. Les mémoires avaient été forgés par un libraire qui voulait lui [Chatterton] rendre la monnaie de sa pièce, falsifier l'œuvre d'un faussaire et par là brouiller pour toujours la mémoire de Chatterton ; il ne serait plus le poète mort jeune dans sa gloire, mais un charlatan d'âge mûr qui avait poursuivi un échange de bons procédés sordide avec son partenaire. Tel était le document que Charles Wychwood avait rapporté avec lui[a]. » D'où la solution envisagée *in fine* par Philip et Vivien : plutôt que de produire la vérité, exacte mais desséchante, mise au jour par l'enquête indiciaire, croire en l'intuition de Charles, faire confiance dans les pouvoirs du récit et de la fiction en tant que telle, croire que l'histoire, correctement racontée, éthiquement motivée, vaut mieux que la mesquinerie sordide du réel historique : « [Philip] pouvait encore sentir là la présence de son ami, comme suspendue dans l'air, persévérant dans l'idée de Chatterton que Charles avait créée dans cette pièce. L'important avait été sa croyance. Les documents avaient beau être des imitations et le tableau un faux, les sentiments qu'ils avaient suscité en Charles, et à présent en Vivien, resteraient toujours plus importants qu'aucune réalité[b]. » C'est cette foi prêtée à la croyance de Charles qui permet à Philip, bien plus que la recherche d'une vérité définitive ou le dévoilement d'une réalité passée[c], d'accepter le *mystère* de sa vie, la quête du sens comme objet en soi, sans téléologie, et qui lui permet donc d'écrire :

> « Tu te rappelles, répond-il, quand j'avais essayé d'écrire ? La vie me semblait tellement mystérieuse – tout était relié et pourtant séparé. […] » [I]l lui avait dit combien, lui aussi, il était désemparé devant un monde où on ne pouvait découvrir aucune structure signifiante. Tout semblait seulement *avoir lieu*, avait-il dit, et il n'y avait même pas d'*élan*. Seulement, c'est-à-dire, seulement de la *vitesse*. Et si on retraçait quoique ce soit, en essayant de déterminer la cause et l'effet, ou le mobile, ou le sens, il n'y avait aucune vraie *origine* de rien. […] « Et tu te souviens, disait-il à présent, que je t'ai dit que, avant, je lisais des romanciers, pour voir si l'un d'entre eux avait lui aussi ressenti le mystère ? Mais non, aucun d'entre eux, aucun d'entre eux ne semblait sentir à quel point il est *étrange* que la vie soit exactement comme elle est et pas autrement. […] J'ai donc essayé d'écrire mon propre roman mais, tu le sais, ça n'a pas marché. Je ne faisais qu'imiter les autres. Je n'avais pas de vraie histoire non plus, mais maintenant… » Il hésita. « Maintenant, avec tout ça… avec

[a] "*so that was it, after all, a joke. The memoirs had been forged by a bookseller who wanted to repay him in kind, to fake the work of a faker and so confuse for ever the memory of Chatterton; he would no longer be the poet who died young and glorious, but a middle-aged hack who continued a sordid trade with his partner. This was the document which Charles Wychwood had carried back with him.*" *Ibid.*, p. 221.

[b] "*he could still sense his friend's presence there, as if it were suspended in the air, remaining in the idea of Chatterton which Charles had created in this room. His belief had been the important thing. So the papers were imitations and the painting a forgery – yet the feelings they evoked in Charles, and now in Vivien, were still more important than any reality*." *Ibid.*, p. 231-232.

[c] Comme le déclare Harriet : « Rien de tout cela [le manuscrit] ne semblait très vrai, mais j'imagine que c'est le problème, avec l'histoire. C'est *la* chose qu'il nous faut nous inventer nous-mêmes. » "*None of it seemed very real, but I suppose that's the trouble with history. It's the one thing we have to make up for ourselves.*" *Ibid.*, p. 226. On retrouve l'implicitation empruntée à Wilde.

> la théorie de Charles… Je pourrais… […] Je dois le dire à ma façon. Comment Chatterton aurait pu survivre[a]. »

La recherche indiciaire des causes pour parvenir à la certitude à la fois de ce qui a lieu, et de l'origine et du sens de ce qui a lieu, ne débouche que sur le vertige, l'impuissance ou la paralysie, tandis que Philip fait l'expérience d'une *vitesse*, caractéristique, comme chez Calvino, de la contemporanéité, mais dépourvue de toute signification parce que désarticulée, isolée de tout système d'interprétation. Le modèle herméneutique indiciaire ne donne lieu qu'à l'angoisse de la déroute du sens, et à une double pétrification, littéraire (ne pas pouvoir écrire) et amoureuse (ne pas pouvoir se déclarer à Vivien). En revanche, le modèle fiduciaire, fondé sur la croyance et le possible (comme l'indique le modal *might*), et non sur l'avéré, ouvre les portes de l'écriture et de la déclaration de soi, mais aussi du deuil et du retour à une vie possible, une participation renouvelée au monde. C'est exactement le cheminement qu'entreprend de son côté Edward, face au portrait de Chatterton par Wallis, sur lequel il enquête au début comme son père prétendait enquêter sur la fausse toile :

> Il savait que « Chatterton » avait un lien avec la propre mort de son père : il se souvenait de l'expression précise avec laquelle Charles avait regardé le tableau pour la première fois, et il jamais n'oublierait son visage hanté, dans l'ombre, quand il s'était retourné. Où était donc son secret ? Croisant les bras comme il avait vu son père le faire, il scruta le tableau comme s'il s'agissait d'un témoin hostile mais silencieux. […] Mais il persista dans sa contemplation, cherchant un indice, et par degrés le tableau se détendit lui aussi : la mansarde sembla à Edward plus réelle, et il remarqua combien elle semblait grandir tandis qu'il continuait de la regarder. La croisée vibrait légèrement sous la brise, et il s'apprêtait à s'avancer pour la fermer quand il vit que deux personnes venaient d'entrer dans la pièce. […] Edward ne s'était pas encore décidé à regarder de près l'homme étendu sur le lit mais, lorsqu'il le fit, il recula stupéfait : c'était son père qui gisait là. Il tendait la main vers son fils. Edward s'approcha, et la tint pour un moment avant qu'elle ne retombe sur le parquet[b].

---

[a] "*'You know,' he replied, slowly at first, 'how I tried to write? Life seemed so mysterious to me – everything was connected and yet apart. […]' [H]e told her how he, too, was bewildered by a world in which no significant pattern could be found. Everything just seems to* take place*, he had said, and there's not even any* momentum*. It's just, well, it's just* velocity*. And if you trace anything backwards, trying to figure out cause and effect, or motive, or meaning, there is no real* origin *for anything. […] 'And you remember,' he was saying now, 'I told you how I used to read novelists, to see if any of them had felt the mystery, too? But none of them had, none of them seemed to feel how* odd *it is that life is just the way it is and no other. […] So I tried writing my own novel but it didn't work, you know. I kept on imitating other people. I had no real story, either, but now —' he hesitated — 'but now, with this — with Charles's theory — I might be able to —' […] 'I must tell it in my own way. How Chatterton might have lived on.'*" *Ibid.*, p. 232.

[b] "*He knew that 'Chatterton' had some connection with his father's own death: he remembered the precise expression with which Charles had first looked at the painting, and he would never forget his shadowy haunted look when he turned away. So where was its secret? Folding his arms as he had seen his father do, he scrutinised the painting as if it were some hostile but silent witness. […] But he watched it steadily, searching for a clue, and by degrees the painting relaxed also: to Edward the garret room became more real, and he noticed how it seemed to increase in size as he continued to gaze into it. The casement window was shaking slightly in the breeze, and he was just about to step forward and close it when he saw that two other people had entered the room. […] « Edward had not yet chosen to look closely at the man lying upon the bed but now, when he did so, he stepped back in*

C'est en abandonnant l'attitude cliché du détective de roman policier au profit de la croyance dans la représentation et la fiction, manifestée ici par la métalepse, qu'Edward peut entamer son deuil. Le « secret » du tableau, en effet, n'est pas d'ordre causal et univoque (tel que pourrait le révéler le paradigme indiciaire propre au genre policier), mais analogique et métaphorique. Que la mort de Chatterton et celle de Charles soient liées, et que toutes deux soient liées au tableau, tout le récit n'a cessé de le démontrer, et le lecteur ne peut que l'avoir à l'esprit puisque le passage immédiatement précédent, par un effet de montage, fait correspondre l'agonie du poète, qui sent ses entrailles *fondre* sous l'effet du poison, et la destruction de son faux portait, qui se dissout sous l'action des solvants de son restaurateur, ne laissant, sur la surface de la toile, que des lettres éparses, un message insensé, impossible à reconstituer de manière certaine[a]. Le sens du tableau ne tient pas à un discours qui serait encrypté à sa surface, dans le jeu de ses signes iconiques, il ne s'agit pas de *le faire parler* ; mais il tient à l'usage qu'on peut en faire : en l'occurrence, éterniser la figure du père sous celle du faussaire, dans une opération d'autant plus sincère qu'elle est ostensiblement artificielle, un deuil d'autant plus intime qu'il s'opère par le truchement d'une illusion d'optique à la surface de la toile. La fiction préserve le *mystère* dans le sens où elle arrête l'enquête comme herméneutique univoque au profit d'une relance des signes, d'un accaparement par le spectateur ou le lecteur des signifiés pour leur donner un sens nouveau. Il faut *croire*, comme le faisait Charles, à la sérendipité des coïncidences, des répétitions et des analogies, investir d'un sens frauduleux la représentation, pour la faire vivre et continuer à vivre. Dans *Chatterton*, le refus du modèle policier permet une assomption du faux qui, une fois n'est pas coutume, est en fait strictement une assomption de la fiction.

Athena n'est évidemment pas un roman policier : il se conclut pourtant par une scène finale de triomphe du détective, où l'inspecteur Hackett explique à Freddie comment il a arrêté l'ensemble des commanditaires des faux. La révélation dernière, cependant, est tout sauf un point d'arrêt de l'enquête. D'une part, parce que la victoire du détective n'est pas complète, un tableau authentique lui ayant échappé, et surtout parce que son travail est pris dans un système de répétition cyclique qui en fait un jeu cristallin où policier et coupable se dédoublent et alternent les coups, où la victoire du détective perd tout sens sinon dans la relance de la partie

astonishment: it was his father lying there. He was putting out his hand towards his son. Edward came forward, and held it for a moment before it fell away onto the wooden floor." *Ibid.*, p. 229.

[a] *Ibid.*, p. 228-229. En se dissolvant, le tableau, bien sûr, révèle un kaléidoscope cristallin de portraits possibles du poète (p. 228).

qu'elle permet avec l'adversaire : « Ça fait des années que nous faisons ça, le Da et moi. C'est comme un de ces jeux d'échecs à distance. […] Il gagne, je perds ; je gagne, il perd. Cette fois-ci c'était son tour. […] Il se moque de tout, sauf du jeu. […] On verra qui va gagner la prochaine fois. C'est une très bonne partie qu'on joue[a]. » D'autre part, et plus crucialement encore, parce que l'information la plus importante qu'il révèle à Freddie, l'identité de A. comme sœur de Morden et fille du Da, n'est pas une solution mais un bouleversement radical qui remet en cause l'intégralité de sa relation avec elle, telle qu'il nous l'avait donnée à lire jusqu'ici. La révélation apporte brutalement une énigme insoluble qui est pour le narrateur un vertige du sens tel qu'il n'a plus qu'un seul choix : écrire la lettre d'amour qui dit sa déroute. La parodie du roman policier (Haskett est portraituré avec une ironie caricaturale) débouche donc non pas sur l'ordre retrouvé mais sur l'incertitude qui force Freddie à *se risquer* dans l'écriture : à s'adonner, pour la première fois et comme une rédemption, à une forme d'acte de foi dans le récit (de soi, des tableaux, de A. comme mirage). On retrouve le même vertige qui clôturait la parodie d'enquête policière sur les perroquets de *Flaubert's Parrot*[18], présentée comme une aventure à la Sherlock Holmes (« *L'Affaire du perroquet empaillé*[b] ») pour mieux déboucher sur une non réponse (« C'était peut-être l'un d'entre eux[c] »), sur, à nouveau, l'incertitude radicale qui permet de mettre à distance la fascination énamourée pour l'objet de la quête et ses substituts, afin d'adopter la fiction (ou, dans le cas de Braithwaite, la fictionnalisation et ses trésors de mauvaise foi), sa suspension d'incrédulité, et ses capacités d'émancipation.

La forme policière est donc mobilisée, sporadiquement, dans les récits de faux, pour faire du genre un *contre-modèle,* tant dans la méthode herméneutique indiciaire qu'il propose que dans les dispositifs de lecture qu'il semble traditionnellement susciter, dès lors qu'ils sont fondés sur la volonté de trouver *la* solution et la tentation de ne pas lire. Il faut au contraire détourner le modèle et cesser d'en faire une matrice véridictive qui réifie les êtres et les événements pour, à la place, entamer les chants d'amour ou les thrènes de deuil que la paralysie des personnages devant l'énigme qu'est le faux (ou que le faux révèle dans le monde) les empêchait d'entonner. Le roman de faux organise l'échec de l'interprétation et la déroute du sens pour laisser place d'une part à l'expression du sentiment, et d'autre part à la foi accordée dans la fiction, dans le refus de la véridiction au profit de l'usage des signes comme matière à

[a] "*We've been at this for years, the Da and me. It's like one of them long-distance chess games. […] He wins, I lose; I win, he loses. This time it was his turn. […] He doesn't care about anything, only the game. […] We'll see who wins next time. It's a great match we have going.*" John Banville, *Athena*, [1995], Londres, Picador, 2010, p. 231.
[b] "*the Case of the Stuffed Parrot*". Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit*., p. 216.
[c] " *Perhaps it was one of them*." *Ibid.*, p. 229.

récit qui n'entretient plus un rapport référentiel mais analogique et métaphorique au réel. M. Decout a montré que le récit policier, destiné à l'origine à mettre en récit ce qu'il était impossible de raconter, en vient, dans les réemplois contemporains de la forme, à servir au contraire à exploiter « l'apparence étiologique du roman à énigme » pour mieux « se faire anti-métarécits », mettre fin aux « des métarécits qui sacralisent le savoir et la vérité[a] ». Il en conclut que, « au sein d'un monde décousu et impénétrable, […] gagné par l'imposture et rétif à toute investigation rationnelle, la vérité et le mensonge, le hasard et la nécessité, ne sont plus des absolus mais des notions relatives[b] » pour les romans contemporains qui recourent à cette déformation du genre policier. Il nous semble cependant que les récits de faux en particulier ne s'achèvent pas sur un relativisme désenchanté qui découlerait de l'échec de l'investigation de type policier. Si le métarécit véridictif est parodié ou critiqué, ce n'est pas pour tomber dans une forme de panfictionnalisme mélancolique ou d'incertitude épistémique radicale : dans ces romans, le faux reste discernable comme tel, et si les personnages choisissent de s'adonner à la falsification ou à la fiction (en les distinguant toujours l'une de l'autre, même s'ils les font converger parfois dans une même action), c'est en connaissance de cause, et parce que le modèle fiduciaire de la suspension d'incrédulité est plus efficace, pour partager ses lectures ou s'adresser à l'autre, aimé, désiré, perdu et énigmatique, que le modèle indiciaire qui cherchait à en exhiber les secrets et figer les identités. Les personnages renoncent à être des jaloux proustiens, si l'on veut, pour faire de la remise en circulation des signes et du sens une forme de don de soi, de travail du deuil et d'envie de vivre. Il y a, sinon une forme de joie, du moins une forme d'espoir, dans les romans de faux, dans la déroute de l'indiciaire policier.

b. Le modèle des récits de complot

L'autre modèle inquisitorial qu'on retrouve dans les récits de faux, et qui sert également à proposer des mises en ordre de la réalité, à recréer un ordre, chimérique, « fabriqué par des inférences s'appuyant sur des données hétérogènes, érigées en indices[c] », ce sont les récits de complot, et les théories du complot. Or, là encore, les récits de faux vont mettre en scène la défaite du modèle (c'est-à-dire tant des théories en elles-mêmes que des *thrillers* qui mettent en scène des complots), mais de manière nettement plus critique et moins ludique, en tant que

[a] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit*., p. 140-141.
[b] *Ibid.*, p. 141-142.
[c] Pierre-André Taguieff, *Court traité de complotologie suivi de Le Complot judéo-maçonnique : fabrication d'un mythe apocalyptique moderne*, Paris, Mille et une nuits-Fayard, 2013, p. 34.

le conspirationnisme, et particulièrement celui qui aboutit à la production de faux tels que les *Protocoles des Sages de Sion*, est, pour citer Eco, « un scandale intellectuel et moral[a] ». Si bien que la critique portera essentiellement non pas sur les transformations qu'on peut faire subir à la forme pour en faire un outil de production d'incertitude plutôt que de démonstration véridictive, ou sur l'abandon de l'indiciaire au profit du fiduciaire, comme dans le cas du policier, mais sur la « forme complot » elle-même, son inadéquation épistémique, sa dangerosité morale, et sa différence radicale d'avec la fiction. On le voit notamment avec l'image employée par Eco pour qualifier les *Protocoles*, qui rappelle les principes de composition du faux que nous avons déjà vus : « Les *Protocoles* sont absolument fous parce qu'ils sont tellement contradictoires. Ils ressemblent au monstre de Frankenstein, fait de différents morceaux de cadavres humains[b]. » La comparaison est récurrente dans les récits de faux, on le sait ; néanmoins l'insistance d'Eco sur le caractère macabre de la composition en dénonce clairement le caractère mortifère et les périls. Dans un entretien avec Mark Reynolds, il affirme que la déconstruction pédagogique du fonctionnement absurde des *Protocoles* qu'il entreprend dans un roman en espérant toucher ainsi un plus grand public que celui des essais universitaires serait rédimé par le *plaisir de la fiction* qui l'a lui-même emporté en créant le personnage de Simonini. On voit la différence, encore une fois, avec le traitement de la forme policière : se détourner du discours véridictif au profit de l'invention assumée était une façon d'atteindre à une vérité partagée, instable, en construction ; mais la critique des théories du complot dans *Il cimitero di Praga* n'autorise aucune forme de relativisme : la fiction n'y est pas un remède au désenchantement de la véridiction univoque, mais le plaisir qui permet de faire entendre un discours véridictif. Telle qu'Eco la présente, on pourrait donc y voir une fonction ancillaire par rapport au but didactique ouvertement revendiqué ; cependant, dans le roman la déconstruction du complotisme se fait *dans et par* la fiction ; c'est de comprendre et d'apprécier le fonctionnement de celle-ci qui rend intelligible la critique de l'épistémologie complotiste, et efficace sa condamnation morale.

Eco se défend ainsi des accusations d'antisémitisme qu'a pu susciter le roman en soulignant l'effet de distanciation constamment créé à l'égard du protagoniste. Il insiste également, dans l'entretien, sur le besoin de croyance suscité par la sécularisation contemporaine, qui rendrait prêt le public à croire en tout et n'importe quoi. La réponse la plus évidente à ce besoin de croyance serait donc de créer des secrets vides : ceux qui ne peuvent

[a] Umberto Eco et Mark Reynolds, « Interwiew with Mark Reynolds », *Untitled Books*, consulté le 7 juin 2016, http://untitledbooks.com/features/interviews/umberto-eco, décembre 2012, vol. 50, déc. 2012p.
[b] *Ibid.*

pas être éventés car ils ne sont que des formes creuses capables d'être investies de toutes les contradictions et de tous les discours. On voit immédiatement, dans cette définition du complot, l'écart entre cette matrice à fantasmes et la *feintise ludique partagée*. Le faux secret au cœur du complot n'a rien de ludique, et ne se donne pas en partage en tant que tel : il s'escamote en tant que secret vide, pour donner l'illusion d'être un discours plein. C'est pourquoi les *Protocoles*, tels qu'ils sont représentés dans leur genèse par Eco dans le *Cimitero*, se conçoivent comme une série de plagiats et de clichés (et de clichés plagiés) : la répétition de formes familières, prêtes à l'emploi, indique artificiellement le mystère sans même qu'il ne soit besoin de le formuler clairement ou précisément ; les *Protocoles* deviennent un pur assemblage de *signes de l'énigme* sans qu'aucune énigme précise n'ait besoin d'être construite. C'est exactement l'inverse, donc, des énigmes matrices de fiction et d'invention que construisent les récits de faux, qui invitent au partage des interprétations et au prolongement de la lecture par l'écriture ou l'invention. Le faux secret, construit comme un stéréotype, arrête l'interprétation puisqu'il se donne comme de l'*évident* et du *déjà-vu* ; la fiction, elle, contraint le lecteur à inventer, ou du moins mobiliser consciemment, un dispositif de lecture qui doit s'adapter au texte.

C'est littéralement visible dans *Il cimitero di Praga* : les variations typographiques, qui signalent les changements énonciatifs et narratifs, l'insertion d'une série de gravures d'époque, la saturation intertextuelle du texte, de la citation précise et identifiée à l'allusion dissimulée, la mauvaise foi narratoriale signalée presque avec lourdeur, oserait-on dire, par le thème du dédoublement identitaire, enfin l'écriture diariste comme procédé psychanalytique de cure, directement emprunté à *La coscienza di Zeno*[a], interdisent tous une lecture univoque et au premier degré du récit de complot. Les effets de montage et d'intertextualité, qui confrontent le texte des *Protocoles* à sa genèse et ses plagiats, à ses modèles littéraires et ses commanditaires politiques, opèrent une déconstruction constante de l'intrigue prétendument inventée par Simonini. Le protagoniste, hyperboliquement haïssable et ridicule, consacre dans une figure auctoriale parodique et caricaturale, qui meurt de sa propre stupidité, l'impossibilité de lire le texte autrement que comme un tissu d'incohérences, de bêtises et de redites. Si Eco mobilise et met en série tous les clichés romanesques du récit dix-neuvièmiste possibles, c'est pour exploiter contre l'univocité véridictive de l'intrigue complotiste la polyphonie romanesque, créatrice d'effets d'ambiguïté même dans ses emplois les plus feuilletonesques. Toute l'ironie démystificatrice du récit tient à un usage *in fine* anti-mimétique et anti-immersif des procédés

[a] Maria Grazia Cossu, « Esempi di antisemitismo culturale nel romanzo "Il cimitero di Praga" di Umberto Eco », *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, consulté le 8 juin 2021, https://rivista-incontri.nl/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-113004, 2012, vol. 27, nº 2, p. 35.

romanesques les plus éprouvés : plus on suit les aventures rocambolesques de Simonini, moins on peut prendre au sérieux son texte, plus on se laisse porter par les rebondissements de l'intrigue, plus le texte des *Protocoles* apparaît comme un médiocre plagiat. Et inversement : plus le mécanisme du complot se trouve mis en abîme dans le texte, Simonini inventant un faux complot pour mieux le déjouer et s'attribuer le mérite de sa révélation avant même de s'attaquer aux Protocoles, plus la forme complot elle-même devient suspicieuse et propre à susciter le doute : « le roman sur ce point est à la fois sérieux et humoristique, la rhétorique autour du complot se construit sur la structure classique de toute conspiration qui […] se prend au sérieux, tout en "jetant un soupçon satirique sur tout, même ses propres affirmations[a]". » La dimension véridictive et démystifiante de la théorie du complot, par ses dédoublements dans la fiction, en vient à se retourner contre elle-même et fonctionner comme une école de l'ironie lectorale.

En effet, les ingrédients centraux d'une théorie du complot sont les mêmes que ceux qui gouvernent ce qu'Eco appellent ironiquement les romans « bien faits » dans son paratexte. On trouve trois règles de composition centrales : « tout est lié », « rien n'arrive par hasard », et « les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être[b] » ; soit les principes de cohérence et de vraisemblance qui rendent l'intrigue crédible, et la tension narrative, fondée sur le suspense ou la surprise, qui la rendent intéressante. Mobilisant les clichés du roman-feuilleton, Eco montre ainsi dans le roman combien ce qui est présenté comme des axiomes garants de la vérité de la théorie sont en fait surtout des outils immersifs destinés à séduire le lecteur. De même, Eco renverse le principe du héros solitaire, prométhéen, luttant contre les forces secrètes coalisées du complot[c] en faisant de Simonini un protagoniste anti-héroïque, dédoublé, diabolique, et luttant *pour* le complot. En proposant une *contre-fiction* de la genèse du complot, nettement plus haletante que le contenu du complot en lui-même, Eco fait de la démystification un plaisir lectoral, et de la critique de la forme-complot une matière à intrigue.

Enfin, il renverse les principes de fonctionnement traditionnels de la théorie du complot : celle-ci est à la fois fondamentalement anti-fiduciaire (on ne peut se fier à personne) et démonstrative (elle imite une rhétorique véridictive pour s'autoriser comme connaissance stigmatisée contre les savoirs institutionnels : elle prétend ne pas demander un acte de foi, mais une adhésion critique, alors qu'elle est fondamentalement infalsifiable et ne peut donc que

[a] Anca Garcia Andriescu, « Inventing the Enemy. When Propaganda Becomes History », *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, consulté le 19 octobre 2016, https://www.degruyter.com/view/j/ausp.2013.5.issue-1/ausp-2014-0005/ausp-2014-0005.xml, 2014, vol. 5, nº 1, p. 64.
[b] Damien Karbovnik, « Théorie du complot et ovnis », *Diogène*, consulté le 15 juillet 2021, https://www.cairn.info/revue-diogene-2015-1-2-page-240.htm, 2015, vol. 249-250, nº 1-2, p. 249-250.
[c] *Ibid.*

relever d'un régime de croyance[a]). Le faux permettrait d'attester de la supériorité épistémique des promoteurs de la théorie en se présentant à la fois comme une archive la corroborant, et comme un outil d'explication manichéen qui réponde au problème du mal. Or, en montrant que les *Protocoles* ne sont rien d'autre qu'un montage intertextuel, et que la rhétorique démonstrative qu'ils mettent en œuvre n'est pas seulement infalsifiable, mais qu'elle emprunte avant tout à des procédés romanesques, Eco fait de la fiction un outil critique à même non seulement de démasquer des textes pseudo-véridictifs, mais de rétablir un fonctionnement fiduciaire du récit qui thématise les conditions dans lesquelles on *peut* « prêter foi aux documents écrits », et celles dans lesquelles il faut au contraire déconstruire le pouvoir nocifs desdits documents. Et en faisant de Simonini un antagoniste caricatural, il souligne par le grotesque combien la réponse au problème moral ne mal ne saurait s'élaborer à partir de la désignation de boucs-émissaires : le ridicule hyperbolique de Simonini réduit par un effet de miroir les personnages juifs des *Protocoles* à ce qu'ils sont, des épouvantails invraisemblables[b]. D'où l'intérêt de la fiction comme *pharmakon* : là où le conspirationnisme s'efforce d'effacer la différence entre factuel et fictionnel[c], les jeux pragmatiques mis en œuvre par Eco dans les paratextes et dans l'exploitation hyperbolique des codes du genre du roman-feuilleton garantissent au contraire une redéfinition salutaire du domaine de la fiction, tout en en défendant les caractéristiques épistémiques et éthiques.

Si bien qu'on ne peut qu'être étonnée par certaines lectures du roman, comme celle de Taguieff, qui semble avoir tout simplement ignoré le dispositif narratif de construction du roman, et prendre au pied de la lettre (sous couvert d'attribuer cette interprétation à un prétendu « lecteur naïf »), ce qui est évidemment critique, ironique et parodique chez Eco :

> Eco a déclaré avoir voulu se « confronter longuement et ouvertement avec les clichés antisémites, pour les démonter ». L'ennui, c'est qu'il les expose en long et en large avec un grain de complicité ironique, installé dans la zone d'ambiguïté où il mélange avec jubilation le vrai et le faux, le vraisemblable et le certain, les faits et les rumeurs, les légendes, les récits mythiques. Son roman ressemble à une compilation de textes antijuifs qui font oublier les intrigues. Et la fascination d'Eco pour la préhistoire des Protocoles est contagieuse. On peut dès lors craindre que son roman fonctionne, pour les lecteurs naïfs, comme un manuel d'initiation au conspirationnisme antijuif et antimaçonnique, et, pour les adeptes de la pensée conspirationniste, comme un aide-mémoire. […] Eco, en virtuose, jouant lui-même les faussaires et les plagiaires, conduit le lecteur à imaginer le grand complot juif et le laisse seul juge de sa réalité[d].

---

[a] Voir le premier chapitre dans Michael Barkun, *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*, 2nd ed, Berkeley, University of California Press, 2013.
[b] Voir Umberto Eco, « Introduzione » dans *Il complotto. La storia segreta dei protocolli dei Savi di Sion*, Torino, Einaudi, 2005, p. V-VI.
[c] Voir M. Barkun, *A Culture of Conspiracy*, *op. cit.*, p. 29.
[d]Paul-François Paoli et Pierre-André Taguieff, *Eco peut-il écrire ce qu'il veut ?*, https://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/17/03005-20110317ARTFIG00477-eco-peut-il-ecrire-ce-qu-il-veut.php ,

Que la critique soit laissée à la responsabilité du lecteur, c'est justement ce qui fait tout le sens du choix de la forme romanesque plutôt que du traité philosophique, ou sémiologique, par ailleurs pratiqué par Eco ; qu'il soit impossible de distinguer dans le texte entre le vrai et le faux est inexact. C'est parce qu'Eco demande qu'on lise en décryptant le fonctionnement narratif des *Protocoles* et leur genèse, et non qu'on se contente de recevoir une signification toute faite donnée sous la forme d'un récit efficace et séduisant, à prétention étiologique et normative, comme dans le storytelling dénoncé par Salmon ou les théories du complot, que le dispositif même de lecture induit par *Il cimitero di Praga* interdit un déchiffrement fasciné du texte. L'adhésion à la théorie du complot est présentée comme une forme de non-lecture (puisque c'est une relecture de textes déjà lus et acceptés) incompatible *de facto* avec la lecture romanesque : puisque le secret au cœur du complot est d'être vide, il n'y a de toute façon rien à lire. Là où une bonne intrigue *laisse à désirer* parce qu'elle multiplie dans un texte saturé de sens les pistes d'interprétation possibles, la théorie du complot vise à *combler un désir* en apportant une solution à une crise ou une énigme qui n'est en fait qu'une forme vide, indéfiniment transposable, un pur simulacre.

C'est ce qu'on trouve exemplairement dans le modèle du CFR d'Antoine Bello, qui n'est porté par aucun projet particulier, sinon la perpétuation du CFR et donc la falsification pour la falsification. Le projet de Sliv de *porter la vérité* tient donc d'un renversement épistémologique complet : là où le complot repose nécessairement sur une conception aléthique de la vérité qui revient justement à identifier celle-ci avec le secret et l'occulte, comme le rappelait Eco[a], ce qui garantit le succès du complot (on désir savoir parce qu'on suppose le secret, et la présence du secret garantit la vérité de ce qui est *en retrait*, et qui, s'il relevait du mensonge, serait dit ouvertement : on ne cache que la vérité), Sliv décide de faire de sa falsification une exhibition performative de traces destinée à fabriquer non pas de la vérité en tant que telle, mais du consensus[b]. C'est pourquoi les complots des agents falsificateurs du CFR

17 mars 2011, (consulté le 15 juillet 2016). Voir aussi Lucetta Scaraffia, « Umberto Eco: il voyeur del male », *Osservatore Romano*, 30 oct. 2010. Pour une discussion des représentations antisémites du livre, qui tienne compte de leur inscription dans un contexte fictionnel et romanesque, voir M.G. Cossu, « Esempi di antisemitismo culturale », art. cit.

[a] Umberto Eco, « La bella magia del mistero dai Rosacroce a Wikileaks », *La Repubblica*, consulté le 7 juin 2016, https://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/societa/2013/06/27/news/la_bella_magia_del_mistero_dai_rosacroce_a_wikileaks-61940462/, 27 juin 2013p.

[b] Pour une critique sociologique de l'idéal du consensus comme outil de régulation du « marché cognitif » et sur les dangers de la « démagogie cognitive », voir Gérald Bronner, « Pourquoi les théories du complot se portent-elles si bien ? L'exemple de Charlie Hebdo », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0009, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 9-20.

ne présentent pas, même quand ils échouent dramatiquement, le même degré de scandale moral que les *Protocoles* – du moins après l'épiphanie éthique de Sliv à la suite de l'échec qui a conduit à la création d'Al-Qaida. Exigeant du lecteur une participation active dans la détermination du sens des fausses traces, là où les Protocoles programmaient une lecture univoque, les complots de Sliv conservent une force énigmatique qui est aussi une liberté d'interprétation. Ce que met en scène la trilogie des *Falsificateurs*, ainsi, c'est un détournement ou un parasitage de la forme-complot traditionnelle, conçue *in fine* non plus comme méta-récit étiologique, mais comme matrice d'une pluralité de récits appelés à s'échanger de façon cristalline pour construire collectivement la signification des traces mystérieuses en quoi consiste le faux. Ce renversement de la théorie du complot en matrice de récit rhizomatiques se trouve évidemment prolongé avec un objectif politique nettement plus militant et subversif dans *Par les écrans du monde* où, contre les mystères artificiels créés par les autorités pour légitimer leur pouvoir (et symbolisés par la figure de la pyramide), se met en place une polyphonie narrative qui se réclame de l'épopée tout en refusant l'étiologie figée, qui se veut récit de re-fondation sans modèle ontologique, qui refuse l'aléthique au profit du fiduciaire. Contre la mythologie réductrice[a] des théories du complot, mais aussi celle des puissances dominantes[b], qui la rejoint par bien des aspects, en ce que toutes deux sont faites de la fossilisation de clichés, d'images répétitives et d'énigmes artificielles et pour cela sidérantes[c], l'autrice propose ainsi la création de nouveaux mythes contemporains, qui ne prennent sens que dans des systèmes de circulation horizontaux et dans l'adaptabilité constante des mythèmes aux territoires en mutation qui les accueillent. L'épopée partagée est dépersonnalisante, c'est ce qui la rend appropriable et donc appropriée à des situations multiples ; là où la théorie du complot assigne des identités et des attributions, repose sur des situation narratives agonistiques et manichéennes, et approprie ce qu'elle intègre plutôt que de s'y approprier.

De même, il faut distinguer entre incertitude et doute, doxa et consensus scientifique : quand la polyphonie énonciative, le pluralisme herméneutique et l'ambiguïté narrative de la fiction instillent de l'incertitude pour remettre en cause des vérités reçues au profit d'une

---

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

[b] « Il sait bien […] qu'en dépit de la rigueur qu'il s'est attaché à avoir d'un bout à l'autre de l'investigation on piochera dans ses mots ceux qu'on trouvera les plus utiles, qu'on laissera les autres ; qu'on fera malgré son travail le portrait d'un fou, d'un furieux ou d'un illuminé, parce que […] les rapports ne sont que les prétextes pour inventer autre chose, qui parle plus fort, qui frappe plus juste, qui rejoint le mythe, parce que c'est comme ça le pouvoir. » Fanny Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op. cit.*, p. 239.

[c] « Du pouvoir sur nous, qui attendrons encore et encore que resurgissent sur nos écrans ce double monolithe ce ciel pur, ces avions scintillants de lumière lancés à pleine vitesse, un, puis deux, images incompréhensibles de notre propre mythologie. Des shots de stupéfactions qui nous laissent face au mystère, à la merci de qui nous éblouit et de qui nous raconte des histoires. » *Ibid.*, p. 240.

élaboration critique de vérités fiduciaires, la théorie du complot cherche parfois à susciter artificiellement le doute et la controverse pour rendre la connaissance incertaine, là où il y a pourtant un consensus scientifique[a]. Symétriquement, le biais d'intentionnalité[b], l'abduction et l'inférence sur lesquelles reposent les théories du complot[c], et qu'elles masquent comme causalité et attributionnisme[d], sont polémiquement thématisées par des fictions qui, on l'a vu, pratiquent l'abduction pour façonner des discours et des récits anti-véridictifs. L'intérêt des pactes de lecture complexes des romans de faux repose donc dans le caractère épistémologique de la métatextualité de ces récits : savoir quand suspendre la crédulité ou l'incrédulité, c'est aussi tenter d'établir des critères épistémiques pour distinguer le vrai, le vraisemblable et le faux, l'analogie efficace et le reflet déformant, la *mimesis* heuristique et le simulacre. La théorie du complot pose la question de l'autorité épistémique[e] : qui est socialement fondé à départager le savoir de la méconnaissance, la rumeur de l'information, le récit étiologique du mythe politique[f] ? La fiction de faux, elle, si elle peut thématiser cette interrogation, déplace en partie le questionnement, en l'individualisant : quels sont les critères épistémiques et éthiques de ma crédulité ou de mon incrédulité, dès lors que ce que je lis ne relève pas d'une connaissance certaine ? demande-t-elle. Et elle propose une double réponse à cette question : d'abord, en montrant que la véridicité est souvent le fait d'outils avant tout rhétoriques et narratifs, dépourvus de toute dimension épistémique intrinsèque : ce qui rend un récit efficace ne le rend pas automatiquement vrai ; inversement, en démontrant l'intérêt épistémique de la *mimesis* et de l'analogie, dès lors que leur caractère heuristique est reconnu non pas par un consensus généralisé et univoque, mais par un engagement personnel dans le récit, et une circulation fiduciaire des interprétations. Elle y répond également collectivement, en pluralisant le mythe, en cristallisant l'épopée : la fin du roman de Taillandier, en proclamant « la fin du monopole du mythe[g] », rend les personnages à leur individualité et leur contingence (« Je suis quelqu'un : je

[a] Gary Alan Fine, « Barack Obama et la connaissance incertaine », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0190, traduit par Nicole G. Albert, 3 juin 2016, vol. 1, p. 192-193.
[b] P.-A. Taguieff, *Court traité de complotologie*, *op. cit.*, p. 15.
[c] *Ibid.*, p. 63.
[d] Sylvain Delouvée, « Répéter n'est pas croire. Sur la transmission des idées conspirationnistes », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0088, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 91.
[e] Voir Michael Barkun, « Les théories du complot comme connaissance stigmatisée », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0168, traduit par Brigitte Rollet, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 168-176.
[f] Au sens d'« un métarécit hégémonique et explicatif faisant sens dans un imaginaire collectif déterminé ». Voir Julien Giry, « Le conspirationnisme. Archéologie et morphologie d'un mythe politique », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0040, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 40.
[g] F. Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op. cit.*, p. 237.

suis la marge d'erreur[a] ») et, ce faisant, leur donne les moyens d'inventer de nouveaux systèmes d'interprétation collectifs, métaphoriques et pluriels : « Les pierres qui tombent, nous en réinventerons inlassablement le sens, nous les reprendrons pour construire d'autres royaumes. Les yeux grands ouverts dans l'obscurité, scrutant les comètes comme, et pourquoi pas, autant d'augures[b]. » Des *croyances* pensées comme telles, polysémiques et labiles, plutôt qu'une crédulité non consentie et manipulée pour obéir à des enjeux de pouvoir ; des modes de connaissance et de croyance *collectifs* qui remettent en cause une *doxa* dominante, sans pour autant se constituer ni en connaissance stigmatisée infalsifiable, ni en croyance illégitime[c].

La fiction de faux offre donc un double remède : contre des certitudes d'ordre doxique légitimant ou prolongeant des systèmes de domination (c'est le récit épique contre le récit policier dans *Par les écrans du monde* : contre la solution univoque et le coupable désigné, la pluralité des interprétations qui révèle la complexité des rapports de pouvoir que masque l'image sidérante de l'attentat) ; contre des doutes artificiels qui, fragilisant des vérités essentielles, minent la confiance pourtant nécessaire pour ne pas sombrer dans une interprétation paranoïaque de la réalité (c'est la fiction d'*Il cimitero di Praga*, qui exhibe le cliché et le plagiat, l'évident et le déjà-vu, là où les services secrets voudraient voir un complot inédit). Comme les récits de faux renversaient la mécanique policière en substituant au « qui ? » univoque de la recherche du coupable l'engagement mutuel dans un pacte interprétatif où tout le monde est coupable, la fiction de faux répond à la recherche mortelle d'un bouc émissaire des théories du complot par l'implication des acteurs de l'échange narratif dans une circulation des récits qui implique que tout le monde est responsable de la production de la connaissance ou de l'explication. Contre la mise en ordre policière, l'enchantement du faux rétablissait un crédit accordé à des récits pluriels et multiples. Inversement, « la fonction de rationalisation [des théories du complot] au sein de l'opinion publique, notamment dans des sociétés contemporaines complexes, mondialisées et en situation de crise politique, économique et morale structurelle », qui est aussi « une fonction de réenchantement conspirationniste du monde, en fournissant un récit d'autorité sur le mode fantastique, si ce n'est même magique et sacré ou mystique et mythologique », permet aux conspirationnistes de mettre « en œuvre une

[a] *Ibid.*, p. 246.
[b] *Ibid.*, p. 237-238.
[c] Sur la difficulté qu'il y a à la fois à reconnaître le caractère épistémique problématique du conspirationnisme, tout en étant « sensibles aux politiques de délégitimation [des croyances populaires] pratiquées aux différentes époques », voir Michael Butter et Peter Knight, « Combler le fossé. L'avenir des recherches sur les théories du complot », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0021, traduit par Nicole G. Albert, 2015, vol. 1, nº 249-250, p. 31.

fonction de réification du social. Les boucs émissaires, omniscients et omnipotents, manient l'art de la simulation et de la dissimulation et deviennent la seule et unique cause de tous les maux sociaux et sociétaux[a]. » Contre ce « réenchantement » mortifère et réifiant, la mélancolie lucide des faussaires, ou leur espoir joyeux dans les puissances du faux, assure également une forme de défense efficace, en maintenant des conceptions de la vérité plurielles, qui se complètent ou s'affrontent : aléthique, fiduciaire, doxique, conventionnelle et normative, analogique, etc.

Cette critique des modèles cognitifs et épistémiques dangereux des théories du complot se prolonge par une forme de parodie du genre qui les met en scène et qui, comme le montrait Boltanski, contribue au désenchantement contemporain et à une crise de perception généralisée de la réalité : là où le policier se noue autour d'une énigme ponctuelle et vouée à être éclaircie, le roman de complot montre qu'on ne peut se fier à personne et que c'est la société dans son ensemble qui menace d'être corrompue, que ce sont la réalité et les apparences dans leur ensemble qui demandent d'être questionnées. On trouvera les meilleurs exemples de parodie ludique de ce genre[19] dans notre corpus dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et *La Réfutation majeure*. Dans ce dernier, le narrateur pousse la paranoïa jusqu'à nier l'existence d'un continent entier : la théorie du complot devient l'expression d'un désenchantement aigu face au caractère décevant de la réalité : seule la bibliothèque semble pouvoir préserver Guevara de sa mélancolie. Le diagnostic pessimiste et relativiste du roman de complot (la réalité est inconnaissable et trompeuse, on ne peut se fier à l'État, on ne connaîtra jamais les tenants et les aboutissants précis des grands événements de ce monde, seule une poignée de gens intègres s'interposent entre une société aveuglée et la corruption généralisée) est repris et poussé si hyperboliquement que les prémisses et les principes en deviennent absurdes et que peut naître, sur les ruines ludiques du *thriller*, le plaisir de la lecture braconnière dans la bibliothèque, du commentaire de mauvaise foi, et de l'*idiotie* comme pratique partagée et ludique de sabotage des textes et des interprétations, au profit d'un réenchantement livresque du monde à partir des œuvres perdues, des copies sans originaux, des citations tronquées et de l'érudition approximative.

De même, le graphomane Marana, dans ses lettres délirantes, grossit les traits du genre jusqu'au grotesque pour en révéler les ficelles et les stéréotypes :

> De ce que tu peux comprendre des allusions éparses dans ces lettres, le Pouvoir Apocryphe, déchiré par des luttes intestines et ayant échappé au contrôle de son fondateur Ermes Marana, s'est scindé en deux branches : une secte d'illuminés disciples de l'Archange de la Lumière et une secte de nihilistes partisans de

[a] J. Giry, « Le conspirationnisme. Archéologie et morphologie d'un mythe politique », art. cit., p. 44-45.

> l'Archonte de l'Ombre. Les premiers sont persuadés que parmi les livres faux qui déferlent dans le monde on peut traquer les rares livres porteurs d'une vérité peut-être extrahumaine ou extraterrestre. Les seconds estiment que seuls la contrefaçon, la mystification, le mensonge international peuvent représenter dans un livre la valeur absolue, une vérité non contaminée par les pseudo-vérités dominantes[a].

La parodie des codes du genre (manichéisme, sociétés secrètes et occultisme, recherche fanatique d'une vérité unique et univoque) débouche dans le roman sur une relecture ironique d'un mythe pseudo-borgésien de livre absolu :

> La rapidité des sectes secrètes à se saisir de quelque nouvelle que ce soit, vraie ou fausse, qui va dans le sens de leurs attentes, est extraordinaire. […] Ceux de l'Aile d'Ombre, sachant que le grand fabricant de romans en série [Flannery] ne parvenait plus à croire à ses artifices, s'étaient convaincus que son nouveau roman aurait marqué le saut de la mauvaise foi vulgaire et relative à la mauvaise foi essentielle et absolue, le chef-d'œuvre de la fausseté comme connaissance, donc le livre qu'ils cherchaient depuis si longtemps. Ceux de l'Aile de Lumière, au contraire, pensaient que de la crise d'un tel professionnel du mensonge ne pouvait naître qu'un cataclysme de vérité[b] […].

Le soupçon généralisé aboutit aux mêmes résultats que la quête absurde du Livre et de la Vérité : à une série de stéréotypes « vulgaires » et de redites, de lectures décevantes et prédéterminées, là où la littérature devrait se pluraliser et se multiplier. C'est du reste ce dont témoigne la réaction du Lecteur, qui, comme le souligne l'épanorthose, préfère au fond (parce que, contrairement aux sectes, il sait lire, ou du moins est en train de découvrir ce que lire veut dire) poursuivre la lecture plutôt que de partir en quête d'une vérité univoque : « Tu serais prêt à partir immédiatement, traverser l'Océan, explorer le continent sous la Croix du Sud jusqu'à localiser la dernière cachette d'Ermes Marana pour lui arracher la vérité, ou au moins pour obtenir de lui la suite des romans interrompus[c]. » Tant et si bien que, parvenu en Ataguitania sur les traces de Marana, le Lecteur se trouve dans un État où révolutionnaires et contre-

---

[a] "*A quanto puoi capire da accenni sparsi in queste lettere, il Potere Apocrifo, dilaniato da lotte intestine e sfuggito al controllo del suo fondatore Ermes Marana, s'è scisso in due tronconi: una setta d'illuminati seguaci dell'Arcangelo della Luce e una setta di nichilisti seguaci dell'Arconte dell'Ombra. I primi sono persuasi che in mezzo ai libri falsi che dilagano nel mondo vadano rintracciati i pochi libri portatori d'una verità forse extraumana o extraterrestre, i secondi ritengono che solo la contraffazione, la mistificazione, la menzogna intenzionale possono rappresentare in un libro il valore assoluto, una verità non contaminata dalle pseudo-verità imperanti.*" Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit*., p. 127-128.

[b] "*È straordinario come le sette segrete siano pronte a captare qualsiasi notizia, vera o falsa che sia, che vada nel senso delle loro aspettative. […] Quelli dell'Ala d'Ombra, sapendo che il gran fabbricante di romanzi in serie non riusciva più a credere nei suoi artifici, s'erano convinti che il suo prossimo romanzo avrebbe segnato il salto dalla malafede dozzinale e relativa alla malafede essenziale e assoluta, il capolavoro della falsità come conoscenza, dunque il libro che essi da tanto tempo cercavano. Quelli dell'Ala di Luce invece pensavano che dalla crisi d'un tal professionista della menzogna non poteva nascere che un cataclisma di verità […].*" *Ibid.*, p. 128-129.

[c] "*Saresti pronto a partire immediatamente, attraversare l'Oceano, esplorare il continente sotto la Croce del Sud fino a rintracciare l'ultimo nascondiglio d'Ermes Marana per strappargli la verità o almeno per ottenere da lui il seguito dei romanzi interrotti.*" *Ibid.*, p. 129.

révolutionnaires se manipulent tant que le pays est soumis à une falsification généralisée, à tel point qu'il envisage que Marana soit le chef de ces conspirations et contre-conspirations systématiques. La conséquence en est que les livres y sont illisibles, interdits, produits en masse par des systèmes informatiques défaillants ou simplement effacés, et que le rôle de protagoniste même du Lecteur se voit menacé. Dès lors que son enquête livresque se fait enquête policière et qu'il se voit contraint de jouer les agents secrets, dans les chapitres IX et X, pour les autorités d'Ataguitania et d'Ircania, il ne va plus que de clichés en faux-semblants, jusqu'à ce que le directeur de la police des archives d'État d'Ircania lui révèle la vérité sur la défaite de Marana face à la Lectrice. C'est alors seulement, devant ce lecteur secret, que le Lecteur peut retourner dans la Bibliothèque et parvenir au dénouement. Le roman de complot et d'espionnage devient le cadre hyperbolique et parodique de la critique ironique de modes de lecture ou d'écriture décevants, de mauvaises herméneutiques, dont ils concentrent caricaturalement les caractéristiques. Ils constituent ainsi des cristaux en toc, qui renvoient l'image en miroir d'autres lectures et d'autres écritures possibles, plus authentiques : celle de Ludmilla, marquée par la curiosité désintéressée, mais aussi celle de Marana qui, ayant finalement accepté sa défaite, peut désormais pratiquer la falsification pour la falsification[a], dans une sorte de gratuité rédemptrice qui peut se faire rigueur dans l'imposture.

Senges et Calvino font donc du récit de complot le symbole d'une pratique paranoïaque de la lecture livresque comme de l'interprétation du monde, à laquelle ils répondent par un éloge, mélancolique ou ludique, de la falsification comme relance du déchiffrement des énigmes du réel et de la lecture désintéressée. Là où le roman de faux prend donc au sérieux la théorie du complot pour la déconstruire radicalement par les moyens de la fiction, dans ce qu'elle a de plus massivement et collectivement efficace (le feuilleton populaire, pour Eco, ou le mythe et l'épopée, pour Taillandier), il se joue du roman de complot pour mieux mettre en regard les pactes fiduciaires fallacieux qu'il propose de construire. Le roman policier se voyait déjoué comme modèle d'herméneutique textuelle parce qu'il promouvait un seul mode de vérité, une vérité d'ordre aléthique ; le roman de complot est parodié parce qu'il repose sur un seul mode de lecture, paranoïaque, qui vide l'énigme de son sens en la généralisant et l'artificialisant, qui empêche la surprise et l'étonnement en les noyant dans la suspicion systématique, et qui prive l'investigation de toute signification en la mettant en butte à une fausseté si générale que le simulacre devient le seul moyen d'appréhender la réalité. Pour Taguieff, répondant par une explication apparemment rationnelle à un vide épistémique, le

[a] *Ibid.*, p. 240.

conspirationnisme relèverait en réalité d'une soif de lisibilité, pour échapper à un monde insatisfaisant (incohérent, effrayant), et donc aussi d'« une soif de fiction » (il reprend Hannah Arendt) : « cette fuite de la réalité vers la fiction, de la coïncidence vers la cohérence[a] » serait donc l'envers de la « soif de réel » qui caractériserait la littérature du réel contemporaine. Tout l'intérêt des romans de faux, nous semble-t-il, est de répondre à ce qui se présente comme un besoin de nouveaux « grands récits » par une redéfinition de la fiction, qui n'est ni le mensonge ni le mythe politique, sans renoncer au fictionnel pour le factuel, mais en défendant les vertus heuristiques et éthiques de la *mimesis* et de la feintise ludique partagée, et en répliquant au doute méthodique perverti en défiance systématique des théories du complot par une défense d'un *crédit* négocié à accorder au roman. Si ces deux modèles, policier et récit de complot, ne sont mobilisés que pour être défaits, ce n'est pas le cas d'autres modèles indiciaires ou d'investigation, tels que le récit de collection ou le roman historique, qui font dans les récits de faux l'objet d'une réécriture pour en réadapter les caractéristiques génériques, épistémiques et éthiques.

2. Réécritures du récit de collection hérité du XIXe siècle[b]

Comme le rappelle L. Demanze dans *Un nouvel âge de l'enquête*, « collecter » est une partie intégrante du processus d'investigation. La collection actualise, sur le modèle de la relation entre microcosme et macrocosme, un système de rationalisation du monde et de la connaissance, fondé sur une logique indiciaire et métonymique, mais que l'introduction d'un faux vient faire vaciller et remettre en cause. Comme on a déjà commencé à le voir dans le chapitre 6, le roman de faux s'inspire donc logiquement du récit de collection, apparu au XIXe siècle et thématisant déjà la lutte entre la passion de l'authentique et le règne du mensonge[c], et qui problématise les enjeux de la mise en ordre et de la mise en spectacle de la pensée sur le réel que constitue la collection. On trouvera le meilleur exemple de cette filiation dans un passage de *Bric-à-brac* de Duranty qui semble plagier par anticipation, jusque dans la référence à Méphistophélès, *Un cabinet d'amateur*[20] : « Et ici, pour en revenir aux étranges mystifications

[a] Pierre-André Taguieff, *Court traité de complotologie*, *op. cit.*, p. 109.
[b] Une partie de la réflexion développée ici a été publiée dans un article : Loïse Lelevé, « L'impossible sincérité du curateur. Authenticité, crédit et récit de soi dans les avatars contemporains du roman de collection », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, consulté le 7 juillet 2021, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx22.06, 2021, nº 22, p. 59-71.
[c] Pour un panorama historique du récit de collection, et de son rapport à l'inauthentique, au XIXe siècle, voir Cettina Rizzo, *L'Original et ses copies*, *op. cit*.

des falsificateurs, croiriez-vous […] qu'on a publié dernièrement un catalogue faux indiquant la fausse vente d'une collection imaginaire !... Jusqu'où n'iront-ils pas ? N'est-ce pas là du pur Méphistophélès, comme je l'exprimais tout à l'heure[a] ? »

Le terme *collection* n'apparaît dans son sens actuel dans les dictionnaires que dans la seconde moitié du XIX[e] siècle[b], à la suite d'une série de bouleversements culturels (effondrement des collections royales ; constitution de grandes collections privées et d'un marché de l'art en expansion constante ; création de musées nationaux ; développement des sciences et techniques historiques, etc[c].). S'affirment alors d'autres manières d'écrire l'art (catalogues, préfaces d'inventaires, articles de revue portant sur des attributions, chronique de l'Hôtel des ventes[d]), ainsi qu'un type nouveau, le *collectionneur*. Ses premières représentations littéraires, dans les années 1840, en font un maniaque et un marginal ; elles évoluent dès que la collection cesse d'être perçue comme une déviance pour devenir un phénomène de mode. La figure littéraire, rendant compte d'un phénomène social inédit, devient plurielle : au collectionneur authentiquement passionné mais « toqué » dont le Cousin Pons fournit l'exemple paradigmatique[e] succèdent à la fois des ignares qui collectionnent pour affirmer leur statut bourgeois ; des connaisseurs soucieux de préservation des richesses nationales volontiers soupçonnés de pédanterie ; ou des aristocrates ayant conservé avec leur héritage leur sens du goût[f]. Le collectionneur n'est plus le seul responsable de la série d'opérations de constitution de la collection qui le définissaient comme tel (« peut être dit collectionneur le sujet qui est à la fois : connaisseur, prospecteur, inventeur, acquéreur, possesseur, amateur[g] »). Apparaît à ses côtés une nouvelle figure, celle de l'expert, souvent critiqué pour son aveuglement ou sa duplicité : il met en relief la faute du collectionneur naïf, qui lui fait confiance pour pallier son propre manque de discernement. Simultanément, les textes qui mettent en scène la collection d'un auteur unique, reflet de son désir, voire de sa folie, semblent programmer la disparition de

[a] Louis-Émile-Edmond Duranty, « Bric-à-brac », *op. cit.*, p. 265-266.
[b] Pierre-Marc de Biasi, « Système et déviances de la collection à l'époque romantique (Le Cousin Pons) », *Romantisme*, consulté le 12 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5322, 1980, vol. 10, nº 27, p. 81.
[c] *Ibid.*, p. 80 ; Cettina Rizzo, *L'Original et ses copies. op. cit*. Voir aussi Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2003, p. 352.
[d] C. Rizzo, *L'Original et ses copies*, *op. cit.*, p. 16.
[e] Luce Abélès, « Du Cousin Pons à L'aiguille creuse : les musées privés romanesques au XIXe siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, consulté le 12 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/40532107, 1995, vol. 95, nº 1, p. 28.
[f] Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, consulté le 12 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_112_6173, 2001, vol. 31, nº 112, p. 71-81.
[g] P.-M. de Biasi, « Système et déviances de la collection à l'époque romantique (Le Cousin Pons) », art. cit., p. 83.

celle-ci en même temps que de son auteur : revente de celle de Pons, engloutissement de celle du capitaine Nemo[a]…

Ce qu'on pourrait appeler le récit de collection connaît donc son plein développement entre les années 1840 et le début du XXe siècle, tombe ensuite en désuétude, mais semble faire une réapparition dans la littérature contemporaine européenne, au prix de plusieurs déplacements, à commencer par la relégation de son protagoniste au rang de *curateur* chargé d'authentifier une collection. C'est une figure inédite par rapport aux récits du XIXe siècle : il n'est en effet ni collectionneur à proprement parler (il ne possède pas la collection qui lui est confiée), ni historien de l'art, personnage qui fait l'objet d'un traitement *sui generis* dans la littérature contemporaine[b]. Il se situe plutôt entre le connaisseur, l'expert et l'esthète : dépositaire d'un savoir autodidacte ou dont on ne connaît pas l'origine, il n'est pas recruté par des institutions mais par des collectionneurs privés peu recommandables, pour en authentifier les œuvres. Pourtant, comme les collectionneurs des années 1840, il se caractérise par son caractère asocial et son obsession pathologique pour la collection dont il a la garde. Seulement, loin de rédimer sa folie par la sincérité de sa démarche, il ne peut plus que mentir, confronté à une collection devenue dans les romans contemporains un dispositif de trompe-l'œil, une fiction qui vient déliter le réel. Alors que le roman du XIXe siècle opposait deux modèles de collection, l'une authentique, l'autre inauthentique parce que construite par des philistins dans des buts plus ou moins mercantiles ou égoïstes, le roman contemporain fait de toute collection une imposture : le curateur, qui doit attribuer des noms et garantir des origines, se retrouve prisonnier d'une somme de récits contradictoires, puisque ni les noms ni les histoires de provenance n'ont plus de référent stable hors de la fiction que construit la collection : d'où l'aliénation des narrateurs d'*Athena* et de *De toutes pièces*, qui cultivent ou se laissent séduire par le faux tant qu'ils restent prisonniers de leur fascination pour la collection.

Dès le XIXe siècle, les œuvres mettent en scène la disparition de la collection, quand celle-ci est conçue comme un espace de projection du désir et le portrait indirect d'un collectionneur maniaque mais sincère. Ce *topos* du roman de collection est repris de manière ironique et ludique à l'ère postmoderne dans la mise en scène d'enfouissements ou de dilapidations de collections désormais marquées par une inauthenticité foncière. Ainsi, dans *Un*

---

[a] L. Abélès, « Du Cousin Pons à L'aiguille creuse », art. cit., p. 31. C'est aussi le cas de la collection de Bouvard et Pécuchet, marquée dès l'initiale par le délitement, et l'impossibilité de la totalisation, matérielle ou épistémique : voir Franc Schuerewegen, « Muséum ou Croutéum ? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection », *Romantisme*, consulté le 13 mai 2022, http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_55_4860, 1987, vol. 17, n° 55, p. 43-44.

[b] Voir Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

cabinet d'amateur de Perec, le tableau éponyme, résumé en abyme de la collection d'Hermann Raffke, est-il enterré avec son possesseur, dans une reprise ironique de *Vingt mille lieues sous les mers*. La citation de la description de la collection de Nemo qui sert d'exergue à l'œuvre vaut autant comme avertissement au lecteur que comme hommage à Verne : l'idéal de la collection-musée, synthèse à elle seule de l'ensemble de l'histoire de l'art occidental, est dépassé. Tous les tableaux ou presque de la collection Raffke sont faux, et le *Cabinet d'amateur* qui les représente est un instrument de vengeance. Dans le texte de Perec, l'onomastique fonctionne comme un piège linguistique : non seulement les noms de peintres et d'œuvres sont privés de tout fonctionnement référentiel correct et ne renvoient plus à des œuvres réelles mais à des tableaux fictifs, créés selon des règles de génération avant tout textuelles ; mais ils sont le support d'un système intertextuel d'"impli-citations" où la référence explicite en dissimule toute une série d'autres[a].

Avec la perturbation du système de la référence et le fonctionnement autotélique du texte, c'est toute l'articulation de la collection au monde, sa conception comme dispositif de représentation et de lecture d'une histoire de l'art cohérente[b], qui est remise en cause. Le cabinet d'amateur ne peut plus être le microcosme synthétisant, dans un idéal humaniste, les curiosités remarquables, culturelles et naturelles, de notre monde : il devient le genre esthétique, emprunté, par un art de l'*ekphrasis* ludique, au domaine pictural, d'investigation des pouvoirs épistémiques de la littérature contemporaine, à commencer par son usage du faux-semblant comme outil critique de remise en cause des systèmes historiographiques qui structurent notre perception de l'art. De même que le curateur de Cécile Portier déconstruit la logique du cabinet de curiosité en faisant de l'agencement de la collection non pas la matérialisation spatiale d'un discours conquérant et universaliste sur l'ordre du monde[c], mais un dispositif de sabotage de toute mise en ordre rationnalisante de celui-ci, chaque objet se présentant à la vue comme un *hapax* échappant à toute tentative de catégorisation ou de sérialisation (voir l'ironique incipit : « Premièrement un ornithorynque[d] »), comme un faux ou un objet falsifié, ou comme un objet falsifiant (le miroir escamoteur et ses pouvoirs spectralisants), de même les faussaires perecquiens transforment-ils les savants jeux iconographiques et symboliques des cabinets d'amateur traditionnels, qui codaient la conception par l'amateur de sa collection et son

[a] Voir Bernard Magné, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 74.
[b] Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, « La "collection", une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LTM_679_0005, mars 2014, nº 679, p. 52.
[c] Voir Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 65.
[d] Cécile Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 13.

discours sur la peinture, en jeux intertextuels qui troublent la chronologie et le système axiologique de classement par lesquels nous nous repérons. L'art et son histoire apparaissent alors comme un puzzle piégé dont toute tentative de reconstitution ne peut qu'être lacunaire.

Car la collection faussée mine la valeur mémorielle de l'objet, autrement dit son statut de relique, ce qui permet de préserver une économie de l'exception à l'ère de la reproductibilité technique :

> [Les] firmes du luxe déploient des stratégies commerciales visant à singulariser les produits, les modèles et les marques, en les associant à des personnes singulières célèbres et à des personnages historiques — particulièrement à des artistes —, selon la technique de marketing dite du *storytelling*. Or, cette façon de mettre en valeur les choses, en les parant d'une histoire propre et en associant cette histoire à celle de personnes humaines qui les ont soit créées, soit possédées, autrement dit, dans un cas comme dans l'autre, *physiquement touchées* […], joue un rôle central dans la *forme collection*. En effet, l'une des spécificités les plus importantes de la *forme collection* […] est ce que l'on peut appeler l'*interdit de la reproduction*. […] Ne peuvent figurer dans une collection que des pièces dites « authentiques », précisément au sens où elles n'ont pas été reproduites ou copiées, à partir d'un prototype, pour être substituées à un spécimen originel manquant dont elles viendraient prendre la place. Or ce qui distingue la pièce authentique de sa copie, serait-elle parfaite, est que la copie ne peut prétendre incorporer la *force mémorielle* que la pièce authentique doit au souvenir du contact physique qu'elle a entretenu dans le passé avec tel ou tel événement ou avec telle ou telle personne et particulièrement, dans le cas de l'œuvre d'art, avec la personne même de l'artiste qui l'a façonnée[a].

Autrement dit, les dispositifs de certification (expertises, tests, affirmations de savants reconnus, etc.) et le récit de production et de conservation de l'objet unique sont les seuls garants de la préservation de sa valeur d'une part, et de la pertinence de la notion d'authenticité de l'autre. La force mémorielle de l'objet, caractéristique de la forme-collection comme forme du capitalisme moderne, est avant tout liée à des enjeux financiers, mais elle permet aussi la perpétuation d'une forme de culte de l'objet précieux à travers son statut de relique, culte qui prend sa forme spécifique au XIXe siècle et affronte dès lors la hantise du faux qui menace de vider la collection de son sens.

Or, ce qui nous intéresse toute particulièrement, c'est que dans nos récits, les faussaires agissent moins sur l'objet lui-même que sur les narrations qui lui sont rattachées, pour tromper leurs victimes. Ainsi, Hermann Raffke/Kürz (et son prête-plume Nowak), avant même d'être un « copiste » et un peintre génial, est avant tout un polygraphe de talent, capable de produire aussi bien des notices de catalogue que des faux journaux, et capable de faire du tableau

[a] L. Boltanski et A. Esquerre, « La "collection", une forme neuve du capitalisme », art. cit., p. 33-34.

éponyme, plus qu'une prouesse plastique, une matrice souple et redoutablement efficace de production de récits. La mystification de Kürz est moins réussie parce que le tableau est un chef-d'œuvre plastique qu'en raison de la complexité de l'appareil textuel qui entoure son exposition. La reproduction des apparences est ainsi indissociable d'un processus narratif qui vient interdire la reproductibilité de l'objet au moment même où on le copie, le réitère, le réinvente. Le faussaire est celui qui, dans le même temps, se joue de l'interdit de la reproduction, atteste de la reproductibilité de l'œuvre, et reproduit les conditions et le mécanisme même par lesquels le faux devient à son tour non-reproductible. C'est le récit immatériel qui construit la rareté, quand la matérialité de l'objet-relique devient, dans les faits, insignifiante. Et cette rareté est construite sur un mécanisme de partage des récits : c'est l'échange de narrations (histoires imaginées du processus de création de l'objet, histoires imaginées de provenance, interprétation de l'objet comme autant de récits de ses origines plus que de commentaires analytiques) entre spectateurs, entre spectateurs et créateurs, entre spectateurs et vendeurs, qui consacre, *in fine*, la rareté, l'aura, la sacralité de l'objet. Là où les récits de Duranty ou Bourget insistent sur la passion de la collection ou la manie de l'attribution comme folies aveuglantes où le désir supplante toute attention portée à l'objet autrement que comme symbole et signe à l'intérieur d'une collection-discours, les romans de faux contemporains s'inspirent davantage de Flaubert en s'intéressant moins à la fausseté des exemplaires et aux problèmes qu'elle pose qu'à l'imposture des collections elles-mêmes, quand elles se présentent comme dispositifs de savoir alors qu'elles fonctionnent avant tout comme machines narratives et fiduciaires. En faire des prétextes à fictions, alors, comme Kürz, le greffier de Senges ou le curateur de Portier, revient au fond à assumer la logique narrative propre à la forme collection et surtout à la récupérer dans une logique fiduciaire : plutôt que de reconduire le modèle ontologique où la valeur de l'objet est essentialisée[a] et attestée par des récits performatifs[b], il s'agit de mobiliser de l'objet comme point de départ d'une fiction assumée comme telle, qui inquiète tant les savoirs sur le monde que notre rapport au passé tel qu'il est médié par la collection.

Ces collections contemporaines faussées viennent ainsi déconstruire la « mythologie de l'objet ancien » que décrit Baudrillard et dont il rappelle les « deux aspects : la nostalgie des origines et l'obsession d'authenticité[c] ». « Le temps de l'objet mythologique, c'est le parfait : c'est ce qui a lieu dans le présent comme ayant eu lieu jadis, et qui par cela même est fondé sur

[a] L. Boltanski et A. Esquerre, « La "collection", une forme neuve du capitalisme », art. cit., p. 22.
[b] *Ibid.*, p. 44.
[c] Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 107.

soi, “authentique[a]” », ajoute-t-il, avant de préciser que l’exigence d’authenticité se traduit, elle, « par une obsession de certitude : celle de l’origine de l’œuvre, de sa date, de son auteur, de sa signature[b] ». Les filiations construites par les objets mythologiques sont ainsi soigneusement défaites par les curateurs faussaires[c] qui proposent à l’inverse d’autres systèmes d’articulation des objets entre eux, ponctuels et labiles : dans *Un Cabinet d’amateur*, *L’Enseigne de Gersaint* n’est plus convoquée[d] comme un hommage aux maîtres précédents par la représentation d’une collection idéalisée, mais, à la fin d’une longue série de citations de cabinets d’amateurs, comme modèle d’œuvre testamentaire au legs éminemment problématique. Les liens entre les œuvres, surtout, ne se font plus selon une logique épistémique rationnelle (organisation chronologique, thématique, ou générique de la collection), mais par association d’idées subjectives et clins d’œil ludiques, dans le jeu des variations de Kürz ou selon les caprices du curateur de Portier. Minée par le faux et les jeux de mise en abyme, la collection défaite s’offre comme le lieu d’une déliaison et d’une démythologisation, chaque objet ne témoignant plus d’une origine et d’une filiation mais d’un rapport au réel qui n’est plus assuré que par la contingence, et d’un rapport au temps devenu *out of joint* : « Voici arrivée une horloge astronomique […]. Posée ainsi sur la moquette de mon salon, elle est comme déchue, du patrimonial au prosaïque, elle dont la fonction était de nous rappeler que nous sommes encore reliés aux temps d’Adam et de Noé[e]. »

L’aliénation du curateur, vivant dans un sentiment d’angoissante coupure avec le réel, vient alors symboliser sa tentative, par la collection, de conquérir une forme d’authenticité personnelle à travers l’objet mythologique qu’il met en scène ou conserve :

> L’homme n’est pas « chez lui » dans le milieu fonctionnel, il a besoin de l’éclat de bois de la Vraie Croix qui sanctifiait l’église, comme d’un talisman, d’un détail de réalité absolue et qui soit au cœur du réel, enchâssé dans le réel pour le justifier. Tel est l’objet ancien, qui revêt toujours, au sein de l’environnement, une valeur d’embryon, de cellule mère. […] Ces objets fétichisés ne sont donc pas des accessoires, ni seulement des signes culturels parmi d’autres : ils symbolisent une transcendance intérieure, le phantasme d’un cœur de réalité dont vit toute conscience mythologique, toute conscience individuelle – phantasme de la projection d’un détail qui soit l’équivalent du moi et autour duquel s’organise le reste du monde. Phantasme sublime de l’authenticité, qui aboutit toujours en deçà de la réalité (*sub limina*). Comme la relique dont il sécularise la fonction, l’objet ancien réorganise le monde, sur un mode constellant, opposé à l’organisation fonctionnelle en étendue,

[a] *Ibid.*, p. 106.
[b] *Ibid.*, p. 108.
[c] Voir les *incipits* des récits qui ironisent sur la fonction pseudo-démiurgique et cosmologique de la collection, créatrice d’un petit monde : « Premièrement, un ornithorynque » (C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 13.) ; *Veuves au maquillage* s’ouvre bibliquement par « Au commencement » (c’est le début du deuxième paragraphe du texte, la citation est répétée).
[d] Georges Perec, *Un cabinet d’amateur*, *op. cit*., p. 26.
[e] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 29.

> et visant à préserver contre celle-ci l'irréalité profonde, essentielle sans doute, du for intérieur[a].

Mais les objets de la collection contemporaine n'offrent plus la compensation authentique au moi dispersé des curateurs narcissiques[b], et la collection elle-même, loin d'être le microcosme ordonné qui garantit un lien stable et consacré au réel, et avec lui l'articulation du passé et du présent, du visible et de l'invisible[c], n'est plus que le théâtre vide d'où la *personne* est exclue, où ne peut plus se déployer qu'une pensée menacée d'autotélisme et de solipsisme, où le temps perd son sens et où l'objet témoignant de l'invisible est lui-même soustrait à la vue : « C'est une miniature. Ici (je dis ici pour désigner ce lieu futur que j'organise, là-bas, qui est le mien et que je ne connaîtrai pas), ici règnent l'homothétie et la proportion, nées de la démesure des moyens mis en œuvre pour les obtenir. C'est une miniature. Un tout petit théâtre du monde, en trompe-l'œil, avec tout son décorum. Mais aucun personnage prévu pour s'y inscrire, sinon la pensée[d]. » La collection a donc perdu son objectif, celui « d'une entreprise de totalisation abstraite du sujet par lui-même en dehors du monde[e] ». Aussi la réponse à la crise subjective vécue par les curateurs ne pourra-t-elle se faire que sur le mode de la falsification[21] puis de la dilapidation de la collection-simulacre et d'un retour au monde, dans le monde, hors de la fausse totalité, aliénante, de la collection : d'où le « Je pars » final du curateur de Portier ou la nécessité d'enfouir au tombeau le cabinet d'amateur faussé ; d'où l'authentique qui se glisse *in extremis* dans la série de faux de Morrow-Freddie et lui permet d'écrire. Car il s'agit d'espérer, pour tous, une forme de dérèglement, un cataclysme qui soit aussi retour à la vie et à la confiance dans le réel par la dispersion de l'héritage, comme l'indique l'exergue de *De toutes pièces* : « En legs, voilà toutes les saisons, et la joie, presque, qu'elles se détraquent, pour croire un moment que ce ne sera pas forcément l'éternel recommencement du même[f]. » Ce détraquement, en effet, permet au curateur de tourner le dos à la collection et ses reliques-cadavres accumulées sur l'autel de la totalisation du monde[g] (qu'on pense au cil de

---

[a] J. Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 111-112.
[b] Sur l'objet de collection comme « miroir parfait », voir *Ibid.*, p. 126.
[c] Voir K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, *op. cit.*, p. 35.
[d] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 22..
[e] J. Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 121.
[f] Cécile Portier, *De toutes pièces*, *op. cit*., p. 9. Le détraquement des saisons fait ainsi pièce à la fonction de la collection, qui est de « résoudre le temps réel en une dimension systématique », puisque « la collection figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé, où l'homme se donne à chaque instant et à coup sûr, partant de n'importe quel terme et sûr d'y revenir, le jeu de la naissance et de la mort. » (Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 135.).
[g] Voir le *Catalogue* de Pierre Borel, collectionneur du XVIIe siècle : « Mon musée, dit Borel, est un microcosme ou un résumé de toutes les choses rares […]. Ou encore : c'est un cimetière car il contient plusieurs cadavres. Il vaut mieux toutefois l'appeler champs Élysées, les morts y étant ressuscités par une nécromancie licite. » Cité par Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. op. cit*., 1987, p. 61.

Marylin ou à la peau de « la femme la plus grosse du monde » chez Portier, au caveau de Raffke chez Perec) pour tenter de retrouver les vivants (en donnant naissance à Athena, ou en adoptant un chat).

À l'époque contemporaine, une mélancolie mortifère[a] vient donc doubler le processus ludique de création d'une collection fictive. Dans *Veuves au maquillage*, le greffier se constitue une collection dont la finalité même est la disparition (de son curateur, d'elle-même). Les opérations de constitution de la collection sont ironiquement réparties entre le narrateur et les veuves : lui fournit à la fois la matière première, et l'expertise de ses lotissements ; elles prélèvent, acquièrent, et cèdent ses membres. Le narrateur devient ainsi une figure absurde de curateur volontairement aliéné à des collectionneuses qui ne possèdent rien. Mais, surtout, la référence à *L'Anatomie de la mélancolie* de Burton qui structure l'ensemble du texte symbolise un nouvel investissement du rapport entre le corps (figure microcosmique) et un macrocosme réinventé. La vivisection comme leçon d'anatomie est aussi une opération de connaissance de soi et du monde, à ceci près qu'il ne s'agit plus de faire découvrir le monde tel qu'il existerait en dehors de la fiction, mais la constitution de mondes fictionnels et l'émergence ironique d'une figure d'auteur par suppression de soi du narrateur et récit de cette suppression[b]. Baudrillard souligne que la « collection est toujours un processus limité, récurent, son matériel même, les objets, est trop concret, trop discontinu pour qu'elle puisse s'articuler en une réelle structure dialectique », à la différence, conclut-il en note, « de la science, de la mémoire, qui sont elles aussi collections, mais collections de faits, de connaissances[c] ». Là où la réponse de Freddie, du curateur de Cécile Portier ou de Raffke sera donc de dilapider la collection pour retrouver le jaillissement au-delà de l'autotélisme et du narcissisme (pour pasticher Perec), le greffier trouve une solution originale à l'aliénation de la collection. Désobjectivant l'objet collectionné en faisant de son propre corps la matière de la collection, organisant celle-ci en fonction de règles extérieures, empruntées à des modèles intertextuels, il fait de sa collection une entreprise qui se réclame à la fois de la science de l'anatomie et de la mémoire des textes. La collection conserve ainsi une fonction de représentation herméneutique du monde (chaque fragment de corps est prétexte à histoires, à rappels théoriques et à investigations), cependant celle-ci est de part en part médiée par des références littéraires : c'est une anatomie de la culture et de la

[a] Le *Cabinet d'amateur* serait ainsi « l'expression ultime de la mélancolie de l'artiste » – si toutefois on prête foi aux propos de Nowak. Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 28. Quant aux tous premiers mots de *De toutes pièces*, ce sont ceux d'une date sanglante : « 28 décembre (massacre des Saints Innocents) » (p. 13). Sur le rôle de l'objet dans un travail de deuil, voir J. Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 137.

[b] Audrey Camus, « Anatomie de la fiction : Veuves au maquillage de Pierre Senges », *Littérature*https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-3-page-21.htm, 2008, vol. 151, nº 3, p. 22.

[c] J. Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 150.

fiction[a] qui s'y joue. Si bien que, comme l'analyse Demanze, la cohérence du projet et du texte ne tient plus au dispositif de la collection, mais à la mise en intrigue[b] de sa constitution et de sa déconstruction, à la tension narrative qui relie la décomposition du corps à la réécriture amusée de légendes et à la production de fictions. Le corps resubjectivé par son démembrement devient outil de prolifération textuelle qui permet à la collection de se faire processus illimité et continu de productions d'histoires et de pactes de lecture pour les prendre en charge – à la manière, finalement, du Lecteur-collectionneur de Calvino, toujours en quête d'une pièce manquante, et dont la collection d'*incipits*, qu'il constitue malgré lui, n'a de sens que parce que la fragmentation des textes est ce qui y autorise la multiplicité des récits.

Les récits de collection contemporains sont donc marqués par la permanence des systèmes de représentation humanistes du monde (cabinets d'amateur, anatomies). Mais l'idée que le microcosme de la collection demeure un reflet possible d'un macrocosme extérieur à la fiction qu'elle construit, qu'on trouvait encore dans le travail de Pons[c], n'est plus maintenue que par goût de la supercherie. La collection devient moins un dispositif de savoir que, comme l'écrit Demanze, un lieu de « contre-savoir[d] » dont le dispositif même problématise les liens indiciaires, causaux et herméneutiques que matérialise la collection comme reflet des sciences humaines dont elle s'inspire. Tout le propos de *De toutes pièces* est de dénoncer la violence de l'ordre capitaliste (prédation, prélèvement, réification des corps et des êtres) derrière la constitution de la collection comme pur objet *spéculatif*, et la subversion de ce projet par un curateur qui en fait, par ironie, un objet *spéculaire*, qui renvoie à la spectralisation du commanditaire sans nom et sans corps, pure puissance financière déshumanisée, à l'origine de la commande. La falsification et la déconstruction de la collection sont au contraire l'expression d'un savoir nouveau, de l'apprentissage par le curateur de l'irréductible polysémie des objets (« Qu'ai-je fait qui me sois personnel ? À moins que je ne sois coupable que par procuration ? Les objets portent trop d'histoires[e] ») et de l'éclatante singularité des êtres (« Je sais maintenant que Jean a les yeux gris[f] », dit celui qui reconnaissait ne pas savoir regarder les personnes qui l'entourent). C'est donc l'éclatement de la collection qui témoigne désormais d'un savoir sur le monde et sur la réalité : celui de la fragilité, de la subjectivité et de la singularité des liens qui en constituent le réseau de sens[22]. La *mathesis singularis* qui fondait l'enchantement du

[a] C'est, pour rappel, la thèse d'A Camus dans son article sur *Veuves au maquillage*.
[b] Voir L. Demanze, *Les Fictions encyclopédiques*, *op. cit.*, p. 164-165.
[c] Franc Schuerewegen, « Muséum ou Croutéum ? », art. cit. p. 46. Le narrateur jette cependant déjà, semble-t-il, le soupçon sur cette utopie épistémique (voir p. 51-53).
[d] Voir L. Demanze, *Les Fictions encyclopédiques*, *op. cit.*, p. 11-12.
[e] C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 173.
[f] *Ibid.*, p. 174.

Wunderkammer[a] se redéploie donc non plus dans la collection elle-même, dont la disparition est programmée, mais dans le discours qui en perpétue le souvenir et construit des chemins poétiques et analogiques dans le labyrinthe de ses objets, des passages ménagés dans le récit, à la manière de Klee repris par Perec ; dans le récit qui en dramatisme le dispositif et le démantèlement pour leur redonner sens.

La reprise du geste de dilapidation de la collection, hérité du roman du XIXe siècle, est donc réinvestie d'une signification radicalement nouvelle : celui de la mélancolie d'un savoir qui ne se reconnaît que comme déprise, et pour cela trouve son lieu dans la littérature[23]. L. Demanze souligne qu'on retrouve cette crise des savoirs, cette critique des sciences comme constructions plus rhétoriques que véridictives, dès *Bouvard et Pécuchet*[24]. Fondamentalement anti-systématique, le récit de collection contemporain propose une épistémologie de la déliaison : du nom et de l'objet, comme dans *Un cabinet d'amateur*, des objets comme système, comme dans *De toutes pièces*, de la collection comme destin et comme héritage[b], au profit d'une bâtardise qui est une liberté individuelle retrouvée, pour Morrow ou le curateur de Cécile Portier. Dès lors, toutes les articulations qu'on peut se risquer à faire ne peuvent qu'être de l'ordre, poétique, de la métaphore ou de la métonymie : « En tendant le sac, j'ai dit à la laborantine, faites attention, dedans il y a des flacons qui cassent. J'y ai en effet glissé, outre des médicaments non périmés, un fœtus de lycanthrope trempant dans le formol – où il n'est pas si évident, à ce stade de développement, que c'est aux canines qu'on saurait déterminer qui est un loup pour l'homme[c]. » Il n'y a plus de collection pleine et entière possible, plus de *cosmos* qui tienne[25], micro ou macro, mais des séries temporaires et circonscrites, qui brodent sur le tissu sans couture de la réalité, pour l'ornementer, des commentaires ironiques, parodiques ou ambigus, qui demeurent conscients de leur caractère ponctuel et contingent, comme en témoigne l'inclusion, parmi des médicaments *non périmés*, valides, d'un être fabuleux et inauthentique.

3. Roman historique et redéfinition des pouvoirs de la fiction

Enfin, nombre des œuvres du corpus s'apparentent à des romans historiques, reprennent les codes du genre pour interroger le passé et son influence sur le présent. Le roman historique

[a] L. Demanze, *Les Fictions encyclopédiques*, *op. cit.*, p. 249.
[b] Voir Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner » dans *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2015, p. 41-56.
[c] Cécile Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 173.

présente en effet un double avantage pour les enquêtes générées par la présence d'un faux énigmatique : d'une part, défini, on le sait, par Manzoni, pour le condamner, comme un « composé mixte d'histoire et de fiction », il est l'un des genres qui pose le plus explicitement la question des frontières entre faits et fictions, et la nécessité de les distinguer clairement dans les modalités de lecture programmées par le texte. Et ce, dès le XIXe siècle, puisque M. Ganeri a pu souligner que les rapports complexes de Manzoni au genre dépendaient de conceptions opposées de la vérité : « L'ambivalence conceptuelle [de Manzoni] cachait une oscillation entre une approche relativiste et une vision ontologique de la vérité historique[a] », deux conceptions contradictoires critiquées par les récits de faux qui leur opposent un modèle fiduciaire de vérité.

D'autre part, nourri du déchiffrement des archives et de la prise en compte des témoignages, il interroge les conditions de la véridicité d'une parole et de l'authenticité d'un document, tout en mettant en regard les pouvoirs heuristiques de la fiction. Dès sa naissance au XVIIIe siècle, il se distingue par ses rapports antagonistes avec l'historiographie, dans « la volonté de contrer les omissions et les falsifications de l'historiographie officielle. Sa méthode de composition, de Scott à ses successeurs, présuppose la documentation d'archive et postule l'invention littéraire comme complémentaire à celle-ci[b]. » L'enquête archivistique et documentaire n'y trouve sens que d'être relayée par l'invention fictionnelle, selon des modalités qu'il faut étudier spécifiquement chez les contemporains, postmodernes ou épimodernes, qui incluent de *fausses* archives ou de *faux* documents à l'intérieur de leurs intrigues. En effet, ce geste, réinstaurant la nécessité de nouer des pactes fiduciaires, fussent-ils frauduleux, entre lecteurs et auteurs ou narrateurs, leur permet de renouveler le genre en l'émancipant du doute, né au siècle dernier, sur les pouvoirs épistémiques de la littérature quant à l'écriture de l'histoire : « la littérature a progressivement perdu sa crédibilité, comme le montre l'affaiblissement graduel du statut du narrateur, devenu à l'orée du XXe siècle, selon la célèbre formule de Wayne Botth, "non-fiable", et donc incapable de soutenir le "pacte fiduciaire" entre narrateur et destinataire[c]. » Or, on le sait, les romans de faux remotivent la dimension fiduciaire du pacte de lecture précisément alors que leurs narrateurs ne sont pas fiables et que la vérité qui s'y forme est cristalline : l'insertion de la fausse archive est donc le prétexte à une réaffirmation de la valeur épistémique du roman historique.

Enfin, il est intéressant de questionner le choix de la fiction historique au sein de l'œuvre d'auteurs ou d'autrices qui pratiquent par ailleurs soit l'essai factuel, soit une écriture

[a] Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia, op. cit.*, 1999, p. 39-40.
[b] *Ibid.*, p. 28. Voir sa discussion d'une possible définition du genre (ou, comme elle l'écrit, du « mode ») historique.
[c] *Ibid.*, p. 33.

romanesque davantage ancrée dans le contemporain. La tendance des romans historiques contemporains est de toute façon, comme le rappelle Ganeri, à la plurigénéricité et à l'intertextualité marquée[a]. Elle souligne qu'en Italie, à partir du succès notamment du *Nome della rosa*, le roman historique connaît une forme de renaissance qui en passe cependant par un refus de l'écriture avant-gardiste au profit de la nostalgie des formes traditionnelles du XIXe siècle, et à un renoncement à l'engagement. On verra cependant que les romans historiques de faux adoptent tous un engagement politique fort, directement dépendant de leur conception de la vérité historique, et qui conditionne les choix narratifs et énonciatifs des œuvres. Pour Ganeri, « la chute de l'*engagement* et la diffusion des approches relativistes et du *pensiero debole* finissent par enfermer le récit à l'intérieur d'un intertexte autoréférentiel, dans un cercle tautologique duquel l'histoire non littéraire, en fin de compte, reste exclue. Si la logique intertextuelle prouve que l'exégèse historique est conduite sous l'angle de la littérarité, le manque d'une véritable conflictualité socio-politique et la crise des idéologies produisent un affaiblissement des tensions du roman historique, qui se présente ou comme modèle narcissique et décoratif ou comme parodie de lui-même[b]. » C'est tout sauf le cas des romans historiques de faux, dont l'intertextualité est plus critique et caustique que parodique, et dont l'engagement politique dépend justement de l'ouverture du roman sur les débats politiques contemporains et d'un rapport à la fois complémentaire[c] et critique, voir antagoniste, à l'historiographie contemporaine, réactualisant ainsi le rôle éthique, épistémique et socio-culturel critique du roman historique des origines. Car les enquêtes historiques suscitées par les faux, impliquent, comme les récits contemporains attachés à la transcription de l'histoire, à la fois l'engagement de la « responsabilité de l'auteur pour lui-même et pour autrui » et, de la part du lecteur, « un jugement qui tient autant de l'évaluation éthique que de l'appréciation esthétique[d] » pour redéfinir les pouvoirs de la fiction. On s'intéressera donc, d'une part, aux transformations subies par le modèle manzonien dans les récits contemporains de faux historiques ; d'autre part, à la manière dont ceux-ci réactualisent les rapports conflictuels entre historiographie scientifique et roman historique pour redéfinir la portée épistémique et éthique du second ; et enfin, le rôle des fausses archives dans la construction d'enquêtes non plus indiciaires mais fiduciaires.

---

[a] *Ibid.*, p. 103.
[b] *Ibid.*, p. 104-105.
[c] « Ne pas combler les vides de l'histoire ? L'historien peut crânement s'y refuser – d'autres le feront pour lui. Car la fiction l'emporte toujours, à la fin. » Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, consulté le 26 octobre 2020, http://www.cairn.info/revue-le-debat-2011-3-page-41.htm, 23 mai 2011, n° 165, nº 3, p. 41-56.
[d] Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 11.

a. Les transformations du double modèle manzonien

> *« Mais, quand j'aurai enduré l'héroïque fatigue de transcrire cette histoire depuis cet autographe délavé et éraflé, et que je l'aurai portée à la lumière, comme on dit, se trouvera-t-il alors quelqu'un pour endurer la fatigue de la lire[a] ? » Alessandro Manzoni*

On a souvent souligné le fait que *Il Consiglio d'Egitto* et *Morte dell'Inquisitore* se lisaient en diptyque. Or c'est davantage ce dernier qui semble relever de l'usage policier (et aléthique) de la littérature, que revendique Sciascia comme éthique véridictive et civile : « L'écrivain dévoile la vérité en déchiffrant la réalité et en la portant à la surface, en un certain sens en la simplifiant, même en la rendant plus obscure, comme souvent la réalité l'est… Il y a pourtant une différence entre cette obscurité et celle de l'ignorance : il ne s'agit plus de l'obscurité de l'inexprimé, de l'informe, mais au contraire de l'exprimé et du formulé. Voilà pourquoi j'utilise souvent le "discours" du roman policier, cette forme de compte-rendu qui tend à la vérité des faits et à la dénonciation du coupable[b]. » *Morte dell'Inquisitore* pourrait ainsi se lire comme une contre-enquête[c] qui rédime le condamné de l'inquisition en renversant la faute sur celui qui incarne l'institution, et fait par là même émerger une éthique existentielle centrée autour de la promotion sans concession de la dignité humaine. Là où Di Blasi échappait à la réification de son identité d'accusé par le pouvoir, par la dénonciation de l'enquête de celui-ci, et avec elle d'un modèle aléthique de véridicité, au profit d'un éloge humaniste de la fiction, de la fantaisie et de la poésie, même dérisoires face à la torture et au meurtre, Diego La Matina est réinvesti dans sa dignité par une exploration minutieuse des archives et des vestiges qui se veut une inquisition contre l'inquisition, une mise au jour de ce qui a été perdu parce que brûlé, détruit ou oublié.

La structure tripartite du *Consiglio d'Egitto* construit, autour de la citation centrale de la lettre de Vella au roi, deux volets symétriques, l'un davantage consacré à l'imposture comique de Vella, l'autre à la révolte tragique de Di Blasi, qui ménagent cependant une progression linéaire de l'intrigue, trouée d'ellipses : on retrouve, dans l'hétérogénéité du texte, qui mêle

---

[a] "*Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?*" Alessandro Manzoni, *I promessi sposi & Storia della colonna infame*, Torino, Einaudi, 2012, p. 4.

[b] Extrait de *La Sicila come metafora* cité par JoAnn Cannon, « History as a Mode of Comprehension and History as Fabulation. A Reading of Sciascia's Morte dell'Inquisitore and Il consiglio d'Egitto », *Forum italicum*, 1985, vol. 19, nº 1, p. 78.

[c] Voir Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma, Bari, Laterza, 1994, p. 95-96.

citations de documents authentiques et invention fictionnelle, l'héritage des *Promessi Sposi*, et dans la construction de l'intrigue, une tension narrative fondée sur le renversement tragique. En revanche, *Morte dell'Inquisitore*, en donnant à lire à la fois l'histoire reconstruite du meurtre de La Matina, et l'histoire de l'enquête de Sciascia, reprend, mais hors de tout contexte fictionnel, la structure traditionnelle du roman à énigme[a]. Comme l'écrit JoAnn Cannon, « l'exercice de la raison qui permet au détective de résoudre le mystère est parallèle au processus cognitif par lequel l'historien reconstruit une série discontinue d'événements passés[b]. » C'est le récit de l'enquête en première personne qui atteste de la véridicité de celle-ci (et Sciascia anticipe sur ce point, semble-t-il, l'écriture de l'histoire revendiquée par I. Jablonka[c]), alors que dans le roman précédent c'était la défaite de l'enquête qui permettait l'émergence d'une vérité historique nouvelle sur la Sicile. La véridiction fiduciaire qui se déploie dans *Il Consiglio d'Egitto* n'exclut donc pas à l'échelle de l'œuvre un autre modèle, aléthique, qui lui est complémentaire et contemporain. Cannon souligne que, ce faisant, Sciascia reproduit le diptyque manzonien des *Promessi sposi* et de la *Storia della colonna infame* : « la décision d'expurger la "digression" historique du roman (une décision très admirée par Sciascia) n'a pas été faite pour préserver l'unité de l'œuvre poétique mais plutôt pour préserver la vérité de l'essai historique d'une contamination par le roman[d]. »

Sciascia reprendrait ainsi à son compte le « récit-enquête » manzonien pour l'opposer au roman précédent. Mais la différence tient aussi, nous semble-t-il, au sujet abordé dans chaque texte : La Matina n'est pas un imposteur ; Sciascia en fait plutôt le portrait en homme de la vérité deuleuzien, qui mobilise le meurtre pour dénoncer la violence hypocrite de l'Inquisition. La forme aléthique du récit policier s'adapte ainsi au protagoniste et à l'éthique qu'il incarne. À l'inverse, le faussaire Vella est l'homme de la fantaisie : c'est dans un dispositif romanesque que la complexité de son parcours éthique, de la petite escroquerie à l'assomption de la falsification comme posture existentielle mélancolique, se déploie, car ce parcours ne se déroule que dans et par l'invention fictionnelle d'une Sicile arabe. Le « composé mixte » manzonien[e]

[a] J. Cannon, « History as a Mode of Comprehension and History as Fabulation », art. cit., p. 80.
[b] *Ibid.*, p. 78.
[c] Voir Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine, op. cit*.
[d] J. Cannon, « History as a Mode of Comprehension and History as Fabulation », art. cit., p. 79. Voir aussi Carolyn Springer, « History, Fantasy, and Fraud: The Status of Historical Representation in Sciascia's Il consiglio d'Egitto », *Italica*, consulté le 27 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/478927, 1989, vol. 66, nº 2, p. 176-185.
[e] Voir M. Onofri, *Storia di Sciascia*, *op. cit.*, p. 81.

s'avère alors particulièrement adapté à l'histoire d'une émancipation de l'imposture *de* la vie par la fiction[a].

En outre, le *fait* historique décrit dans chacun des textes n'est pas du même ordre : le meurtre de La Matina, érigé par Sciascia au rang d'énigme policière, acquiert de ce fait une importance historique inédite : il fait *événement*, il vient proposer une rupture dans la continuité historique et historiographique, il exige de repenser l'histoire sicilienne à l'aune des rébellions de personnages minorés. Devenu matière à enquête, le crime suscite *un autre récit historique* : un nouveau récit du passé fondé sur une relecture des histoires précédentes – d'où l'adoption de la double narration, rétrospective (que s'est-il passé que ne révèlent pas les comptes-rendus existants du procès de La Matina ?) et prospective (que signifie pour nous désormais cet événement oublié ?), du récit aléthique. En revanche, l'imposture de Vella n'est pas un fait ponctuel qui déchire la trame bien ordonnée du récit du passé sicilien, pour en révéler les lacunes et les silences : elle en est plutôt la *parodie*[b], et exige donc d'être mis en scène par la fiction : comme Eco dans *Il Cimitero di Praga* analyse un récit (les *Protocoles*) à l'aune d'une mise en abyme d'autres récits intrigants, pour parler comme Baroni (les romans-feuilletons), Sciascia, en mettant en intrigue la rédaction d'une histoire parodique et ludique de la Sicile, créé une fiction elle-même critique et parodique de l'historiographie à sa disposition[c]. La question n'est plus alors de prêter foi à la contre-enquête comme révélation, mais d'examiner les conditions de l'adhésion soit à un pacte de référentialité (les antisémites qui croient aux Protocoles parce que cela nourrit leurs haines, ou font mine d'y croire parce que cela sert leurs intérêts ; les aristocrates qui négocient leur adhésion aux deux *Consigli* en échange de la sauvegarde de certains de leurs biens de la remise en cause des privilèges nobiliaires opérée par le faux), soit à un pacte de fictionnalité, devant un texte qui emprunte à la fois aux mythes et aux *topoi* littéraires et à un dispositif rhétorique véridictif.

Le modèle aléthique, quand il se fait anti-romanesque, est souvent la marque d'un récit ou d'un discours consacré aux « vaincus » de l'histoire[d], qu'il s'agit de réintégrer dans l'historiographie, mais aussi dans la mémoire collective, la quête épistémique et l'engagement politique étant interdépendants dans l'écriture : on en retrouve des traces chez Maria Attanasio, qui s'inspire de l'austérité scripturale de Marguerite Yourcenar pour faire émerger la vie de

[a] Voir aussi Camilla Maria Cederna, *Imposture littéraire et stratégies politiques. « Le Conseil d'Égypte » des Lumières siciliennes à Léonardo Sciascia*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 173.
[b] Voir *Ibid.*, p. 179.
[c] *Ibid.*, p. 196-197.
[d] C'est-à-dire à ceux qui sont politiquement vaincus mais moralement, pour le lecteur, vainqueurs. Voir Giuseppe Traina, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, Milano, La Vita felice, 1999, p. 62-63.

Ciulla, en privilégiant le plausible et le possible dans la reconstruction de son parcours, soit ce qui relèverait de la conjecture ou de ce que Jablonka appelle des « fictions méthodologiques » dans son *Manifeste*, plutôt que de la « feintise ludique partagée » ; chez Fo et Sciotto, qui affectent une posture sceptique à l'orée de leur récit, promettant au lecteur d'évaluer la portée et la signification réelles de la falsification du peintre de Caltagirone ; ou encore chez Monaldi et Sorti qui dédient leur livre « aux vaincus » en prétendant révéler des secrets historiques inédits. Ce sont des récits tendus par une morale de l'indignation qui exige qu'on déconstruise mythes et légendes pour mettre au jour la continuation des injustices passées dans le présent, afin de produire un récit conatif qui se veut un appel à la morale civique, efficace éthiquement parce que fondé sur des principes humanistes tels que l'empathie pour les opprimés : le *pathos* de la narration doit prolonger la rigueur investigatrice pour actualiser la pertinence de l'enquête. C'est ce que Sciascia théorise à travers une comparaison des écrits historiques de Benedetto Radice, le premier à rendre compte de la répression sanglante des garibaldiens à Bronte, et de Manzoni :

> Et ce n'est pas que Radice avait de l'histoire du Risorgimento et du garibaldisme une vision réfractaire à celle que De Sanctis appelle la sphère brillante de la liberté et de la nationalité : seulement il était mû par l'« amour du pays natal » [*carità del natio loco*, une citation de Dante], gratuitement souillé d'infamie par les écrivains garibaliens, et par l'humaine sympathie et pitié pour l'avocat Lombardo que Bixio avait fait hâtivement fusiller […]. Mais tandis qu'il recueillait témoignages, souvenirs, documents, Radice acquérait, au moins en à l'égard de Bixio, une débordante indignation morale ; nous laissant à nous, lecteurs d'aujourd'hui, un élément de plus pour cette indignation historique par laquelle nous incriminons le présent comme fruit du passé, de *ce* passé. Et il est vrai que Radice veille à ne pas soustraire complètement la figue de Bixio au mythe de « la foudre et des éclairs », à la légende de l'« Ajax de notre temps » ; mais quand il écrit, dans un jugement juste et subtil, que « la révolution lui fut propice pour le sauver d'une vie peut-être ignoble », il reste bien peu de ce mythe, de cette légende. Sur les faits de Bronte, tout en ne taisant pas à la charge de Bixio même les détails les plus révoltants, […] Radice se penche en somme comme sur une « une injustice qui pouvait être vue de ceux-là mêmes qui la commettaient » : de même que Manzoni, à qui appartient l'expression, sur le procès des fauteurs de peste. Et dire à Radice que l'injustice de Bronte pouvait encore être vue de ceux qui la commentaient mais non, pour cela, être évitée, qu'elle était dans l'ordre d'une conception de l'État – patronal, de classe – à laquelle la garibaldisme concourrait plus ou moins consciemment, reviendrait à dire à Manzoni que le procès des fauteurs de peste venait justement prouver l'absence, dans les affaires humaines, dans l'histoire, de sa Providence[a].

Il y a donc trois éléments cruciaux dans le récit historique factuel et véridictif, qui en garantissent la valeur éthique : l'enquête qui fait émerger des faits minorés ; l'indignation morale contre les injustices transmise à la postérité ; une volonté démystificatrice de proposer

[a] Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, 2e édition, Torino, Einaudi, 1970, p. 86-87.

un contre-récit historique contre la mythification des acteurs de l'histoire. Sciascia reconnaît cependant qu'un système de croyances et de valeur informe la mise en intrigue des résultats de l'enquête[a] et que la démystification s'accompagne d'un geste parallèle de mise en forme déontique de l'histoire. L'indignation morale est transmissible parce qu'elle repose sur une conception de l'histoire qui est aussi une axiologie.

Or, aucun des récits de faux historiques que nous avons cités, qui pourtant reprennent à leur compte ces caractéristiques issues du modèle aléthique, ne répudie en réalité la fiction : au contraire, ils privilégient le composé mixte manzonien[26], en le déplaçant ou le reformulant : Fo et Sciotto, au niveau de l'énonciation, en laissant temporairement la parole au faussaire ; Monaldi et Sorti, au niveau de la narration, par un système d'enchâssement et de références intertextuelles. Maria Attanasio, enfin, est sans doute la plus manzonienne de tous[27], puisque les termes de *notizia* et de *ragguaglio* qui lui permettent de faire le partage entre faits et fiction sont directement hérités de l'auteur des *Promessi sposi*. Dans ce roman, en dehors de ses usages diégétiques, le premier terme est employé pour présenter la méthode ou les résultats de l'enquête de l'auteur, et attester de la véridicité des informations transmises au nom de la rigueur de l'investigation :

> Certains cependant de ces faits, certaines mœurs décrites par notre auteur, nous avaient semblées si neuves, si étranges, pour dire le moins, que, avant de leur prêter foi, nous avons voulu interroger d'autres témoins ; et nous nous sommes mis à fouiller dans les mémoires de ce temps, pour déterminer si véritablement le monde marchait alors de cette façon. Une telle enquête dissipa tous nos doutes : à chaque étape nous rencontrions des choses semblables, et des choses plus fortes : et, ce qui nous parut plus décisif, nous avons même retrouvé certains personnages, de l'existence réelle desquels, n'ayant jamais eu aucune information [*notizia*] en dehors de notre manuscrit, nous doutions[b].
>
> Nous avons seulement tenté de distinguer et de vérifier les faits les plus généraux et les plus importants, de les disposer dans l'ordre réel de leur succession, pour autant que le veulent leur raison et leur nature, d'observer leur efficacité réciproque, et de donner ainsi, pour le moment et jusqu'à ce qu'un autre fasse mieux, un compte-rendu [*notizia*] succinct, mais sincère et continu, de ce désastre[c].

---

[a] Y compris chez les vaincus. *Ibid.*, p. 87. L'article « Verga e la libertà », dont est tirée la citation, critique au contraire les omissions historiques de Verga qui se refuserait à écrire une *légende noire* (mais véridictive) du Risorgimento en Sicile.

[b] "*Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiam perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti*." A. Manzoni, *I promessi sposi & Storia della colonna infame*, *op. cit.*, p. 5.

[c] "*Solamente abbiam tentato di distinguere e di verificare i fatti più generali e più importanti, di disporli nell'ordine reale della loro successione, per quanto lo comporti la ragione e la natura d'essi, d'osservare la loro efficienza reciproca, e di dar così, per ora e finché qualchedun altro non faccia meglio, una notizia succinta, ma sincera e continuata, di quel disastro*." *Ibid.*, p. 522-523.

On retrouve donc la méthode dont s'inspire Attanasio : la reconstruction hypothétique et vraisemblable, fondée sur une recherche historique, tenant compte de ses lacunes et les comblant par des conjectures explicitement présentées comme telles. Parallèlement, *ragguaglio*, hors de ses emplois à l'intérieur de la diégèse, désigne les archives consultées par Manzoni pour établir l'histoire de la peste milanaise[a]. Le roman manzonien contient donc deux types de discours véridictif : la citation des archives authentiques et la conjecture réglée, qui se distinguent à leur tour de l'invention fictionnelle proprement dite – trois composantes également de l'écriture attanasienne.

Surtout, les composantes du mythe et de la légende sont mobilisés explicitement par les auteurs au service de leur critique historiographique et morale du passé. Attanasio, Fo et Sciotto contribuent à revivifier le mythe de Ciulla : si, d'un côté, ils en montrent les impensés sociaux et éthiques, ils défendent *in fine* l'action du faussaire comme une forme de revanche sociale carnavalesque, comme en attestent les récits théâtralisés de la scène du procès ; Sciascia a recours au mythe arabe pour réfuter tout fatalisme politique en Sicile en montrant la complexité culturelle de l'île[b] ; les fantômes et autres légendes urbaines chez Monaldi et Sorti agissent comme des symptômes de la douleur spectrale d'un passé oublié et qui demande à être révélé. Chez ces auteurs, l'indignation morale se nourrit de la puissance configurante du mythe présenté comme tel. Enfin, la morale aléthique de l'indignation est doublée ou prolongée chez eux par l'exercice de l'humour qui complexifie les enjeux moraux en se refusant à une répartition manichéenne des blâmés et des héros, comme on a pu l'analyser chez Fo et Sciotto, comme on peut le lire dans la relation parfois difficultueuse du *garzone* et d'Atto Melani, ou dans les commentaires caustiques du narrateur de Sciascia.

Plutôt que du modèle en diptyque qui sépare l'essai véridique du roman fictif, les romans de faux historiques se font donc les héritiers de la pratique manzonienne dans *I Promessi sposi*, où la diégèse est doublée par un commentaire qui énonce les conditions de sa production, en éclaire les sources et en analyse le sens. Significativement, ce sont les injustices et les désastres qui amènent à une suspension de l'intrigue fictive, des exactions des *bravi* du premier chapitre qui provoquent la première « digression » historique, aux affres de la peste. Le commentaire véridictif interrompt le récit dans un souci de *rendre justice* aux personnes prises dans les tourments historiques décrits. Si les romans de faux contemporains n'offrent pas de partage

[a] *Ibid.*, p. 479, 488, 523.
[b] Sur les rapports entre mythe et histoire en général chez Sciascia, voir C.M. Cederna, *Imposture littéraire et stratégies politiques*, *op. cit.*, p. 188.

aussi net, ils en reprennent l'esprit et l'éthique, transformant le modèle pour l'actualiser en fonction des enjeux politiques et éthiques contemporains : Attanasio n'interrompt pas la diégèse mais fait alterner *notizie* et *ragguagli* dans des chapitres différents, en les encadrant par un paratexte en italiques, qui souligne la dimension politique de son texte ; Fo et Sciotto ont recours à la métalepse d'auteur pour suspendre le fil de la fiction au profit d'une contextualisation pédagogique, mais manient aussi l'ironie auctoriale pour faire du long dix-neuvième siècle italien la matrice de la société capitaliste inégalitaire actuelle ; c'est dans la voix narrative ironique de Sciascia qu'on perçoit le commentaire auctorial qui met à distance les mensonges et la mauvaise foi des protagonistes tout en rapprochant les exactions passées des exactions présentes ; Monaldi et Sorti proposent un commentaire historique de chacun des faits et des *realia* insérés dans leur récit, mais aussi de chacune des sources de leurs détails et précisions, pour expliciter le rôle qu'ils jouent dans leur reconstruction de l'histoire de l'Europe. Chacun trouve ainsi le moyen d'inclure en les littérarisant ses principes méthodologiques, et ses approches critiques et politiques de l'histoire. Il y a donc une forme de contamination de l'écriture essayiste dans le roman historique chez Fo et Sciotto, Attanasio et Sciascia[a], mais aussi un usage du romanesque de l'enquête au service d'une véridiction fiduciaire qui exploite des ressources qu'on a pu considérer comme relevant *proprement* de la fiction (à commencer par l'accès à l'intériorité des personnages, ou l'usage de la métalepse) pour mieux *contredire* les ressources historiques lacunaires (la vie de Ciulla a laissé peu de traces dans les archives, et celles disponibles sont sujettes à caution) ou biaisées (comme le journal de Villabianca) que relisent les auteurs.

D'autres récits de faux, en revanchent, prennent entièrement le parti de la fiction, parce que la reconstitution historique d'un fait passé n'est pas leur propos : *Il falsario di reliquie* se déroule dans la Suisse du XVIe siècle avant tout pour l'exotisme du décor qui doit rendre l'enquête du *giallo* plus séduisante ; *A Talented Man* prend place dans l'entre-deux-guerres anglais moins pour exhumer des faits oubliés que pour jouer de la métaphore du vampirisme comme montée du fascisme et articuler la mauvaise foi du faussaire à celle de ses contemporains aveuglés, proposant ainsi une actualisation de l'œuvre de Stoker qui confirme le statut de mythe littéraire de sa création et suggère qu'il n'est, évidemment, pas besoin de la *continuer* pour apprécier encore sa richesse polysémique ; *Chatterton*, enfin, n'a pas de vérité inédite à produire sur son faussaire éponyme, puisque l'enquête de Charles se concentre

[a] Sur l'usage du *nous* essayiste de Sciascia, voir G. Traina, *In un destino di verità*, *op. cit.*, p. 48-49.

uniquement sur une série de faux : toutes les scènes qui s'y déroulent au XVIIIe siècle sont en fait le produit d'un pastiche vengeur.

C'est donc bien entendu le premier type de roman qui mobilise un modèle inquisitorial historique et qui nous intéresse ici, dans la façon dont, s'inspirant du composé mixte d'histoire et de fiction manzonien, il revendique une valeur épistémique *sui generis* de la fiction, même lorsqu'elle n'est pas appuyée par un commentaire ostensiblement factuel et véridictif. Ce faisant, ces récits reprennent une autre métaphore classique qu'on retrouve chez Manzoni, celle de la trame et des fils qui articulent des destins individuels aveugles sur la marche de l'histoire et les grands mouvements des puissants, et dont le narrateur-enquêteur peut rendre compte, lui, en suivant le *fil* de son intrigue : ainsi le filateur de soie qu'est Renzo se retrouve-t-il, par « un concours singulier de circonstances, […] sans le vouloir, et sans le savoir ni alors ni jamais, […] par un fil extrêmement fin et invisible, rattaché à ces affaires trop nombreuses et trop grandes[a] », tandis que le narrateur s'occupe, lui, à démêler l'écheveau des faits historiques pour retisser un seul fil du récit heuristique : « Conduits par le fil de notre histoire, nous passons à la narration des événements principaux de cette calamité[b] […]. » C'est bien la mise en intrigue qui est présentée comme heuristique ; et, dans les récits de faux, qui ne recourent pas à l'image manzonienne de la providence, c'est également cette mise en intrigue qui conditionne la mise en fiction des faits passés qui se veut éclairante[28].

b. La réécriture de l'histoire : roman historique et historiographie

« Le principal devoir qui nous incombe envers l'histoire, c'est de la réécrire[c]. » Oscar Wilde

Le roman historique permet d'interroger à même le texte les normes de véridicité qui règlent la détermination de l'authenticité des archives et des documents comme celle de la vérité et de la pertinence du discours de l'historien. Dans *L'histoire est une littérature contemporaine*, Jablonka fait de l'*écriture* de l'historien la condition de la vérité de son récit, et répudie la fiction, assimilée à la « contrefaçon[d] ». La fiction y apparaît comme une recréation frauduleuse,

---

[a] "*un concorso singolare di circostanze, […] senza volerlo, e senza saperlo né allora né mai, […] con un sottilissimo e invisibile filo, attaccato a quelle troppe e troppo gran cose*." A. Manzoni, *I promessi sposi & Storia della colonna infame*, *op. cit.*, p. 454.

[b] "*Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di quella calamità […].*" *Ibid.*, p. 521. Voir aussi p. 378.

[c] "*The one duty we owe to history is to rewrite it*." Oscar Wilde, cité par Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988, p. 96.

[d] I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 19.

capable de se montrer heuristique selon sa propre mesure mais certainement pas de produire *en soi* de la vérité. En revanche, l'écriture scientifique de l'historien, qui permet à son auteur d'exhiber le processus d'enquête par lequel il justifie son compte-rendu du passé, serait apte à produire un discours de vérité.

Or, à travers la mise en scène des outils rhétoriques sur lesquels se fondent les récits véridictifs, les auteurs de récits de faux adoptent souvent une poétique qui imite ironiquement celle du faussaire : ils plagient parfaitement des textes scientifiques, de fausses archives, de faux documents ou témoignages réduits à de pure artefacts fictionnels. Le lecteur, qui reconnaît dans le même temps le dispositif véridictif ainsi mis en lumière et sa nature fictionnelle, est capable d'apprécier une parodie qui, en dernier lieu, souligne l'absence de différence, du point de vue rhétorique, entre un texte scientifique et la fiction d'un texte scientifique. La fiction contemporaine remet ainsi en cause la conception de la véridicité comme garant éthique de la vérité d'un récit donné. Ce serait alors la fiction, en raison de son absence de prétention véridictive (si on pense la vérité sur un modèle aléthique et ontologique), qui pourrait offrir à son lecteur une éthique de la vérité efficace, en lui assignant la tâche de distinguer le faux du vrai, et donc le rôle du détective, lui rendant ainsi à la fois agentivité et responsabilité.

C'est exemplairement le cas avec les deux biographies de Ciulla, qui semblent hésiter constamment entre un souci de vérité documentaire et de transmission d'une histoire politique oubliée, et la recréation fictionnelle des aspects les plus obscurs de la vie du faux-monnayeur. Leur lecteur doit ainsi faire face à un mélange complexe de pactes de lecture fictionnels et référentiels qui lui laissent la responsabilité éthique et épistémique de reconstituer lui-même, aussi bien qu'il le peut, les méandres de l'histoire italienne marginale. Comme le rappelle dans sa thèse Serena Todesco, ces récits s'inscrivent également dans le contexte plus général d'une évolution de l'écriture de l'histoire en Italie, de distanciation d'avec l'esthétique postmoderne prédominante dans les années précédentes, qui s'accompagne à la fois d'un renouveau des études critiques sur le récit historique et de la création de nouveaux types de récits du passé, de plus en plus porteurs d'un discours politique assumé qui se comprend comme une critique de la situation sociale et politique italienne contemporaine[a].

Le titre du roman de Maria Attanasio ne comporte pas le nom de son protagoniste ; c'est, au contraire, celui de sa ville de naissance qui est mis en valeur : Caltagirone[b]. C'est en effet le travail sur la représentation narrative de l'espace, de ses mutations et de ses permanences dans

[a] Voir Serena Todesco, *L'isola delle madri assenti: tracce di presenza femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea (1990-2007)*, Thèse de doctorat, University College Cork, Cork, 2012, p. 4.
[b] Sur Caltagirone dans l'œuvre d'Attanasio, voir M. Schilirò, « L'archivio salvato », art. cit., p. 1037-1038.

le temps, qui sert de prisme à l'appréhension du passé. De même que le recours à un protagoniste unique et minoré et à la micro-histoire[29] est l'outil de distanciation critique qui permet de remettre en cause un certain nombre de théories historiques ou politiques reçues (immobilisme politique de la Sicile, radicale nouveauté des crises contemporaines), et d'historiographies romanesques précédentes[30], de même, c'est l'investigation d'un lieu précis qui permet d'ancrer la relecture historique dans le présent et d'en assurer la pertinence. La ville, réalité spatiale appréhensible par le lecteur contemporain, mais réalité spatiale qui fut aussi celle du protagoniste historique, fonctionne comme une interface entre les XIXe et XXIe siècles. On ne s'étonnera donc pas du titre du « Préambule », « Une rue à travers les scories[a] ». L'usage du terme sicilien « *sciàre* » souligne la singularité de l'espace de Caltagirone, marqué par une géographie spécifique issue des éruptions de l'Etna : c'est un espace qui se vit et se dit dans un langage précis qui en révèle l'unicité. À ce souci de précision fait pendant l'indétermination de la mention d'« une rue » sans davantage de détail ; l'attention porté au compte-rendu minutieux de l'espace se double de la conscience du caractère méconnu de la localisation de la maison où Ciulla fut arrêté, information mineure sur le plan de la « grande histoire », mais riche de significations pour la voix narratoriale.

Les premières lignes du roman sont consacrées à une réflexion sur l'évolution de la topographie de Catane, autre ville majeure du récit, où se déroule une partie essentielle de la vie de Ciulla. Le récit s'ouvre sur l'éruption de 1669 qui désertifie les alentours de la cité avant que, « quelques décennies plus tard », ne se crée « un chemin muletier », qui devient carrossable puis se fait en 1918 « large boulevard[b] », alors que la ville déborde de ses murs. Ce boulevard porte le nom de Mario Rapisardi, écrivain et philosophe social ; il a été baptisé ainsi par De Felice. Il s'agit de la première mention de cette figure politique à laquelle le récit fait jouer un rôle crucial dans l'engagement de jeunesse de Ciulla. La topographie est donc signifiante : le lieu porte trace des combats et des engagements passés, rappelle des noms et des causes oubliées mais qui furent pourtant l'objet d'intenses luttes. Cet attachement à la toponymie comme premier accès à une histoire marginale, sociale, engagée, se retrouve tout au long du récit. Ainsi la troisième partie s'ouvre-t-elle, symétriquement, sur une présentation de la ville éponyme et la description d'un autre « boulevard » où commence aujourd'hui la partie moderne de Caltagirone : « Ce boulevard s'appelle Mario Milazzo. Ce nom – aujourd'hui pur son sans identité – en 1889 identifiait la tête de liste du parti ouvrier, très connu dans la ville pour avoir fondé à dix-huit ans un journal de politique et de mœurs, proche des conservateurs,

[a] "*Preambolo. Una strada tra le sciàre*". Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone, op. cit.*, p. 13.
[b] "*qualche decennio dopo*", "*una mulatierra*", "*ampio viale*". *Ibid.*, p. 15.

qu'il dirigeait avec une agressivité corrosive[a]. » Derrière le commentaire amer sur l'oubli qui touche les figures même les plus connues d'une époque passée et le sens de l'écart entre un passé agité, engagé, et un présent que Maria Attanasio définit comme sans mémoire, on retrouve l'importance de redonner sens aux noms perdus, et de la continuité entre un espace définitoire de l'identité et une histoire dont il ne reste plus que des traces indéchiffrables. Car les actions passées, mêmes oubliées, ont des conséquences qui se prolongent dans le quotidien des contemporains : Ciulla, par exemple, pour préserver un jardin public, lorsqu'il était conseiller municipal, a fait construire ailleurs, dans ce qui deviendra la rue principale de la ville nouvelle[b], directement tributaire dans sa forme contemporaine des décisions du faussaire.

Les mutations et les modifications du lieu excèdent ainsi largement la vie du personnage principal et inscrivent celle-ci dans le paysage typiquement sicilien de Catane : la géographie historique vient donner une profondeur temporelle à l'histoire racontée, et reproduire à l'échelle de l'*incipit* le fonctionnement entier du roman. Du chemin paysan à la grande rue, les changements de sens et d'importance d'éléments du paysage invitent à reconsidérer les événements considérés comme « mineurs » de l'histoire, et même les rues en apparence les plus insignifiantes valent comme témoignage d'un passé nécessaire pour comprendre l'état actuel du présent. La recherche et la collection des traces n'empruntent donc pas à une logique strictement indiciaire qui réduirait l'énigme passée pour restaurer la lisibilité immédiate de la réalité présente ; elle vise au contraire à trouer la réalité présente de l'énigme du passé, à réinstaurer les signes déstabilisants d'une hantise, d'une mémoire oubliée[c]. L'enquête historique trouve son sens d'exhiber les lacunes et le non-savoir du passé que le récit présent de l'auteur tente non pas de combler mais de rendre sensible par le travail de la conjecture et du *comme si* de la fiction, qui n'est pas réponse univoque mais offre d'appropriation des lieux et des signes devenus muets, et exigence d'interprétation de ces traces enfin reconnues comme telles[d].

À la continuité établie entre passé et présent correspond aussi un lien réitéré plusieurs fois entre micro-histoire et macro-histoire[31]. Chaque événement qui touche la vie de Ciulla non seulement doit être ressaisi dans son contexte socio-politique pour être pleinement compris,

---

[a] "*Mario Milazzo si chiama questo viale. Quel nome – oggi puro suono senza identità – nel 1889 identificava il capolista del partito operaio, molto conosciuto in città per avere a diciott'anni fondato un giornale di politica e costume, vicino ai conservatori, che dirigeva con con corrosiva aggressività*." *Ibid.*, p. 57.
[b] *Ibid.*, p. 74.
[c] « Cette récupération des traces constitue d'abord pour le récit […] un motif thématique qui articule l'absence des disparus à l'existence des survivants. C'est une façon de montrer que ce mouvement se subordonne à l'impératif plus profond de la vie, à la redéfinition en présent du passé, sans trahison pour autant de cette signification du passé. » E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 44.
[d] Voir *Ibid.*, p. 50.

mais encore il est le reflet d'un autre événement macroscopique, les deux échelles s'éclairant respectivement. Ainsi est décrite la nuit de la veille de l'arrestation du faussaire, pendant laquelle il ne parvient pas à dormir :

> Il essaya encore une fois, mais ne parvient pas à s'endormir, peut-être présageant obscurément ce qui, quelques heures plus tard, allait se produire, le projetant hors de l'anonymat de cette tranquille périphérie suburbaine et à la une des journaux.
> La grande histoire elle aussi s'accomplissait cette nuit-là. À Milan – avec Balbo, Bianchi, De Bono et De Vecchi – Mussolini mettait au point chaque détail de la Marche sur Rome, qui quelques semaines plus tard serait devenue gouvernement ; et, pour vingt ans, régime.
> Tout ceci, dans ces heures précédant l'aube du 17 octobre 1922, était encore une virtualité d'événements qui auraient pu ne pas être si, par exemple, l'homme insomniaque dans cette maison entre les scories avait détruit papiers et machines et était parti pour Caltanissetta […] ; ou si le 27 octobre suivant le roi avait accepté la proposition du premier ministre Facta de proclamer l'état de siège, répondant militairement à la marche fasciste sur Rome.
> À partir des *si* de leurs choix possibles sont jugés les événements individuels et collectifs : ce qui s'est produit pouvait ne pas se produire[a].

La catastrophe personnelle que constitue pour le faussaire son arrestation imminente est ainsi mise en parallèle avec la catastrophe historique que représente la marche sur Rome, la périphérie de Catane à l'agitation de Milan, l'intrication de la grande et la petite histoire venant redoubler les questions de marginalité et de centralité posée par la description de l'espace urbain dans lequel vit Ciulla. On retrouve aussi cet effet de balancement entre le pressentiment prophétique qui semble suggérer une forme de fatalité et l'usage du potentiel dans la réécriture de l'histoire : le rôle de la romancière serait ainsi, à en croire cet extrait, de réinsérer du jeu dans ce qui a été pour en souligner les causes, les conséquences et les significations. Dépouiller les événements de leur apparente nécessité, qui n'est au fond qu'une illusion rétrospective, c'est permettre une lecture critique et un lien vers le présent des conséquences de ces événements. Le texte se donnerait ainsi pour but de réécrire contre le déjà été, le déjà écrit dans le sens de *fatum*, tout en montrant que tout est déjà pris dans un récit possible. Maria Attanasio propose ainsi à ses lecteurs une histoire centrée autour d'acteurs, et revalorise l'importance de leur

[a] "*Ci tentò ancora una volta, ma non riuscì a prendere sonno, forse oscuramente presago di quello che da lì a qualche ora gli sarebbe accaduto sbalzandolo dall'anonimato di quella tranquilla periferia suburbana alle prime pagine dei giornali. Anche la grande storia quella notte si compiva. A Milano – insieme a Balbo, Bianchi, De Bono e De Vecchi – Mussolini metteva a punto ogni particolare della marcia su Roma, che di lì a qualche settimana sarebbe diventata governo; e per vent'anni regime. Tutto questo, in quelle ore antecedenti l'alba del 17 ottobre 1922, era ancora virtualità di eventi che avrebbero potuto non essere se, ad esempio, l'uomo insonne in quella casa tra le sciàre avesse distrutto carte e macchinari e fosse partito per Caltanissetta […]; o se il successivo 27 ottobre il re avesse accettato la proposta del primo ministro Facta di proclamare lo stato d'assedio, rispondendo militarmente alla marcia fascista su Roma. In base ai se delle loro possibili scelte gli eventi individuali e collettivi vanno giudicati: ciò che è accaduto poteva non accadere*." M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 23-24.

choix, pour redonner agentivité et dimension humaine aux événements historiques qui écrasent les individus, particulièrement les individus marginaux. Cette pratique permet également, bien entendu, de revaloriser l'importance des vies humaines singulières, souvent occultées dans les récits historiques au profit des grands hommes et de leur *res gestae*, dans la lignée de l'héritage de Manzoni. En ce sens, ce serait l'histoire telle que l'historiographie la fige, qui serait *anti-historique* : au contraire, le roman, en développement les pouvoirs du potentiel, rétablit du possible, du mouvement, dans l'appréhension du passé et du temps écoulé[a].

C'est un trait qu'on retrouve dans le récit de Fo et Sciotto, notamment lorsque qu'est reproduite la lettre où l'avocat de Ciulla attribue son crime à l'injustice de la société : « l'avocat Savarese […] compose une photographie impitoyable et dépouillée de l'Italie d'il y a plus d'un siècle… une photographie durable[b]. » Ciulla n'est au fond que la victime de son époque, une époque d'injustices sociales et d'oppressions qui ont ruiné sa carrière d'artiste et l'ont poussé à la rébellion : telle est la thèse que l'accusé défendra au cours de son procès, telle est la thèse que défend sérieusement et avec conviction, semble-t-il, son avocat, et telle est la thèse qu'Attanasio comme Fo et Sciotto semblent reprendre à leur compte. Manière de suggérer d'une part que l'histoire rattrape tous les acteurs, majeurs comme mineurs ; qu'un système d'injustices durable sert de structure à la société dans laquelle nous évoluons et qu'une forme de criminalité subversive peut parfois valoir comme réponse politique à cet état de fait. Cette réponse criminelle, d'ailleurs, n'est pas nécessairement dangereuse pour la société : à la question de savoir si Ciulla était bien le bandit philanthrope que la légende fait de lui, Fo et Sciotto suggèrent que la réponse tient moins dans l'établissement de la réalité de son émulation de Robin des Bois que dans le fait que sa mise en circulation des faux billets aura au moins eu l'effet de relancer une économie italienne laissée exsangue par les crises économiques : à lui seul, Ciulla aura permis à la ville de Catane de surmonter la récession qui la frappe[c].

Le faussaire lui-même semble adhérer à la vision du récit historique développée par l'ouvrage dont il est le protagoniste. Il y fait à plusieurs reprises le récit de sa vie : dans la lettre à Hernandez, son médecin, au cours de son procès, et pour la première fois devant le procureur au moment de son arrestation. La voix narrative semble alors suggérer que le faussaire, de sa propre initiative, relie son parcours à la situation de la Sicile :

> Le faussaire Paolo Ciulla commença son récit à partir du jour de sa naissance, le 19 mars 1867 à Caltagirone, dans une Sicile qui, dans la difficile transition des

[a] Voir G. Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura », art. cit., p. 472.
[b] "*l'avvocato Savarese […] restituisce una fotografia spietata e antiretorica dell'Italia di più di un secolo fa… una foto durevole*." Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit*., p. 107.
[c] Voir *Ibid.*, p. 148.

> Bourbons aux Savoie, atteignait cette année-là le tréfonds de sa condition malheureuse : guerre, émeutes, choléra, sécheresse.
> Et tout en racontant il s'enthousiasmait, ironisait, s'apitoyait, s'indignait, s'énervait contre les événements de cette existence, comme si ce n'était pas la sienne – celle-ci – mais la vie d'un autre : le double affabulateur que chaque conteur – entre omniscience imaginative et réticence documentaire – reconstruit en comblant les silences, en donnant voix à l'immémorable, aux possibles de celle-ci.
> Au sens profond du récit[a].

Le récit de soi est indissociable du récit engagé des injustices qui frappent la Sicile, comme si toute autobiographie ne pouvait se dire qu'à travers un prisme collectif, et que toute contextualisation était déjà une forme d'objectivation, de dépersonalisation du récit : se dire, ce serait ainsi nécessairement se dire *en situation*, engagé dans un contexte et partie prenante d'un ensemble de contraintes dont on témoigne et qu'on critique. Ce faisant, évidemment, le faussaire incarne aussi un double de l'autrice, son récit sert de modèle à celui qu'elle entreprend – et quel meilleur gage d'authenticité, à défaut de vérité, que de suggérer que le récit offert au lecteur est conforme au récit qu'aurait fait le faussaire de lui-même ? Là encore, le modèle fiduciaire est privilégié : davantage qu'un récit parfaitement objectif et circonstancié, compte l'engagement du narrateur dans ce qu'il raconte. Le « sens profond » du récit ne tient ainsi pas à l'accumulation des faits, mais aux capacités d'interprétation et d'invention fictionnelles de son auteur, à la « réticence » dont il fait preuve pour ne pas trahir les documents, comme à l'ouverture aux possibles qu'il parvient à maintenir en dépit de l'histoire déjà écrite. Les faits manquent, comme les traces, les archives, la mémoire d'événements devenus inaccessibles ou qui n'auraient jamais pu être retenus, le document est toujours partiellement incomplet ou inadéquat : après sa rupture avec l'influente famille Aprile, au sommet de la politique locale, la narratrice souligne que Ciulla devient invisible dans les archives, alors même qu'il est très activement impliqué dans les Fasci italiani[b]: elle met ainsi en valeur l'écart entre l'importance de l'implication dans la vie de la cité et la trace laissée dans les documents historiques. Cette lecture vaut aussi comme prise de position assumée : alors que certains auteurs voient dans le silence des archives la preuve de la lâcheté politique d'un homme qui a fui l'engagement dès la

[a] "*Il falsario Paolo Ciulla iniziò il suo racconto a partire dal giorno della sua nascita, il 19 marzo del 1867 a Caltagirone, in una Sicilia che nel difficile trapasso dai Borbone ai Savoia quell'anno toccava l'apice della sua disgraziata condizione: guerra, rivolte, colera, siccità. E raccontando si entusiasmava, ironizzava, s'impietosiva, si indignava, si incazzava con gli eventi di quella esistenza, come se non fosse la sua – quella – ma la vita di un altro: l'affabulante doppio che ogni conteur – tra onniscienza immaginativa e reticenza documentaria – riscostruisce colmando i silenzi, dando voce all'immemorabile, al possibile di essa. Al senso profondo del racconto*." M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 28.
[b] *Ibid.*, p. 76.

première menace de répression[a], Maria Attanasio souligne au contraire que c'est une lecture aveuglée des archives qui fait parvenir à cette conclusion. L'invention fictionnelle n'est pas seulement requise parce que l'archive ne dit pas tout, mais parce que l'archive trouée est trompeuse, contrairement au récit historique qui, s'il ne contient pas uniquement de la vérité au sens de faits établis et corroborés par des preuves, du moins ne masque pas les opérations de manipulation par lesquels il se construit. Il faut donc retrouver par l'imagination l'omniscience impossible à obtenir du passé. Non pas trahir la documentation, mais en faire le point de départ d'une invention qui en révèle la signification par la capacité de la fiction à échafauder un monde probable et possible, vraisemblable, pour en combler les lacunes. Faire de Ciulla un romancier de soi-même revient ainsi à légitimer les parti-pris esthétiques et éthiques du roman historique du faussaire, en même temps que ses positions politiques : le récit qui restituera la vie du faussaire ne pourra, comme lui, qu'être engagé, politiquement situé[b].

L'intertextualité avec le récit d'Attanasio est évidente (et avouée) dans le récit de Fo et de Sciotto, qui reprennent parfois les mêmes images que l'écrivaine. S'ils n'adoptent pas, comme elle, une structure analeptique, ils reprennent, au moment de faire le récit de l'enquête et de l'arrestation du peintre, les mêmes éléments : description du lieu, allusions à De Felice et Rapisardi, aux *sciare*[c]. Ces effets d'écho permettent de mieux souligner les différences fondamentales qui éloignent en fait les deux ouvrages dans le traitement du récit biographique. Fo et Sciotto ne remettent pas en cause les métaphores à travers lesquelles l'écrivaine sicilienne interprète son personnage, mais la signification politique du parcours de vie de celui-ci, l'inscription de sa biographie dans l'histoire et la valeur heuristique du récit qui en est fait au regard du contexte contemporain du lecteur.

Il grande malfattore s'ouvre également sur des considérations sur la géographie urbaine italienne, mais il ne s'agit plus de celle de Caltagirone ou de Catane, mais de Rome[d] : c'est que le prisme de Dario Fo et Piero Sciotto, qui ne sont pas siciliens, ne reflète pas la même vision du territoire ; ce qui intéresse les deux auteurs, ce sont en effet davantage les mutations d'une ville qui devient capitale dans une frénésie de croissance économique qui n'est que la prospérité précédent la crise. Plutôt que de retracer l'histoire perdue d'une Sicile en pointe dans les luttes sociales, ce qui intéresse les deux auteurs c'est de manifester une continuité entre passé et présent qui ne passe pas, comme chez Maria Attanasio, par un retour à la singularité des êtres

[a] Stefano Poddi, « Tra genio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (I parte) », *Il giornale della numismatica*, janvier 2012, n° 1, p. 40-44.
[b] Voir M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 50. Voir aussi p. 73.
[c] D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 101-102.
[d] *Ibid.*, p. 17-18.

et des lieux dans leur irréductible différence, et donc résistance, non seulement aux idées et aux catégories réifiantes (comme on le voit avec l'enquête policière), mais aussi aux systèmes de domination contre lesquels il sont en butte et qu'ils s'évertuent à subvertir, mais par une conception de l'histoire sur le modèle du cycle et de la répétition.

D'une part, tout contribue dans le roman à affirmer l'idée selon laquelle tout événement prend des résonnances politiques, toute vie doit être interrogée dans le contexte socio-politique dans lequel elle s'est inscrite, comme le suggère la première reproduction d'un portrait de Ciulla à partir d'une des toiles de Dario Fo, inséré en tête de chapitre entre les représentations de Crispi et Giolitti, par le même auteur[a]. Ciulla apparaît littéralement encadré par les deux grandes figures de son temps, manière de suggérer visuellement combien son mode de vie, les contraintes auxquelles il a dû faire face, sont dépendantes de la volonté des dirigeants italiens. Dans le même ordre d'idée, tous les chapitres commencent par un rappel de la situation politique et socio-économique, le plus souvent sur le ton de l'indignation ironique. La vie de Ciulla tend à devenir prétexte à une information historique qui vaut comme culture politique transmise au lecteur. Contrairement aux choix narratifs des récits d'Attanasio, centrés autour de la reconstruction empathique de la vie du faussaire, ici la recréation de la biographie de Ciulla vaut moins pour la résurrection qu'elle permet d'une vie rebelle que parce que le faussaire apparaît comme un archétype, en quelque sorte le reflet parfait de son époque. C'est du reste explicitement assumé dans la version scénique du texte : « Le récit de ce soir est celui d'une histoire, ou plutôt de deux : celle de la vie de Paolo Ciulla, le plus grand faussaire de l'Histoire italienne, et celle de la période pendant laquelle il a vécu et réalisé ses entreprises extraordinaires… des années suivant l'Unité italienne au début du fascisme[b]. » Ainsi l'initiation politique de Ciulla vaut-elle en fait pour celle du lecteur : le faussaire est montré lors de son premier voyage à Rome découvrant le visage sombre du capitalisme, dans un paragraphe très didactique[c], quand il apparaissait être pourvu d'une conscience politique nettement plus développée, dès ce stade de sa vie, chez Maria Attanasio[d]. Les aléas de sa vie sont souvent le prétexte à des digressions sur des événements historiques sans lien direct avec le personnage,

[a] *Ibid.*, p. 25. Les reproductions en couleur des toiles sont disponibles dans les archives en ligne de Franca Rame, *http://www.archivio.francarame.it/galleria.aspx?IDOpera=230&IDTipologia=17&IDPagina=1*.

[b] "*Quello di stasera è il racconto di una storia, anzi di due storie: quella della vita di Paolo Ciulla, il più grande falsario della Storia d'Italia, e quella del periodo in cui visse e realizzò le sue imprese straordinarie... dagli anni dopo l'Unità d'Italia all'inizio del fascismo*." Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore. Copione dello spettacolo del 1 marzo 2015 a Bologna*, http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=61324&IDOpera=230 , 2015, (consulté le 19 septembre 2018).

[c] D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 26.

[d] Voir M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 45-49.

mais permettant de ressaisir sa falsification dans le contexte politique plus général qui l'explique et la met en perspective. L'affaire de la Banca Romana est ainsi ironiquement rapportée comme un événement aussi peu probable que la somme de ceux qui constituent la vie du faussaire, à la fois comme un scandale et comme le délit mesquin de petits criminels. Or, évidemment, elle ne devrait induire aucune stupeur chez le lecteur : elle n'est au fond que l'une des manifestations d'une fraude d'État récurrente et universelle[a]. Pourquoi ce fait n'est-il pas relaté dans les manuels d'histoire, font mine de se demander les auteurs, en suggérant que c'est pour ne pas donner l'impression d'une corruption perpétuelle de la classe politique[b]. De telles digressions permettent d'inverser le jugement de valeur porté sur le personnage : à partir du moment où une banque nationale devient faussaire, le faux-monnayeur n'est plus tant un criminel qu'un militant politique.

Mais ces digressions permettent aussi d'articuler de façon fluide le rapport entre « grande » histoire politique et micro-histoire dans le roman. Ciulla est en effet le point de départ et de conclusion de l'anecdote : son retour en Sicile est le prétexte à l'insertion du récit de l'affaire, mais celle-ci est reliée à sa propre vie par la manière dont il s'en empare. Fo et Sciotto rappellent ainsi qu'il est l'auteur d'une caricature sur les suites du scandale et la disparition des preuves contre l'élite politique italienne, accusant les dirigeants d'être de tels voleurs qu'ils ont non seulement volé l'argent, mais également les preuves qui les accusaient[c]. Le récit concentre ainsi les jeux de miroirs par lesquels l'écriture de l'histoire se met en place : le passé est le reflet et le modèle du présent ; les grandes affaires politiques s'incarnent dans le vécu de vies minuscules qu'elles affectent et qui les donnent à lire de manière plus efficace peut-être que les comptes-rendus scientifiques. Car la caricature de Ciulla a valeur de chute pour l'anecdote : c'est au faussaire qu'est laissé le dernier mot qui donne sens à l'histoire rapportée. Ciulla devient ainsi le prisme à travers lequel les grandes affaires oubliées du passé – car le scandale pour Fo et Sciotto, contrairement à Attanasio, c'est moins que les vies marginales soient perdues pour nous que le fait que les grands scandales d'États échappent à la remémoration et ne puissent plus servir de clé d'interprétation pour le présent – s'incarnent dans des personnages singuliers et peuvent donc prendre, pour le lecteur, une résonnance personnelle. Le récit engagé devient ainsi non seulement un outil épistémique, mais aussi un récit engageant.

Ce sont donc deux conceptions de l'écriture de l'histoire qui s'opposent dans ces deux

[a] Voir D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 29-30.
[b] *Ibid.*, p. 31.
[c] *Ibid.*, p. 30.

récits biographiques de la vie du faussaire. Chez Fo et Sciotto, le récit a pour enjeu de révéler le caractère répétitif de l'histoire, de dénoncer sous l'apparence de la singularité des événements vécus la continuité des injustices sociales. C'est parce qu'aucun événement n'est unique, que tout fait passé est toujours la répétition d'un autre et en attente de sa propre reproduction, que le récit historique fait sens : il permet de ressaisir la réitération du même derrière l'apparence du changement, et donc de dénoncer l'immobilisme politique derrière la promesse du progrès, de l'avancée sociale, de la conquête de droits. En ce sens, l'histoire est conçue par Fo et Sciotto selon un mouvement radicalement anti-téléologique ou linéaire ; et leur point de vue semble se rapprocher de celui du Tancredi de Lampedusa. Cette conception cyclique de l'histoire[a] est d'ailleurs annoncée d'emblée, que ce soit dans la préface du récit publié ou dans la mise en scène qui en a été faite au théâtre Duse à Bologne les 1 et 3 mars 2015 : à chaque fois, les deux auteurs commencent par la citation d'une chanson écrite par Dario Fo en 1964 et dont ils soulignent la pertinence actuelle.

L'immobilisme politique devient ainsi la cause d'un figement du temps qui semble rendre caduque toute distinction entre passé, présent et futur et donc *in fine* toute tentative même d'un récit *historique*. C'est aussi en cela que le choix de Ciulla pour révéler cette cyclicité de l'histoire s'avère particulièrement pertinent : pour dénoncer une situation politique et une histoire qui se reproduisent en permanence sous couvert de changement, une histoire et une politique faussaires, donc, quoi de mieux qu'un faux-monnayeur[b], dont l'action en vient à symboliser à la fois la réitération dénoncée, et le geste esthétique qui la dénonce, Fo se déclarant lui-même faussaire lorsqu'il entonne sa chanson sur la scène du théâtre Duse[c] ? « Comme disait Gianbattista Vico : "Les anciens sont un tas de délinquants : ils nous copient en permanence[d]". »

Contre ces permanences, deux seules solutions sont offertes, le rire démystifiant et la falsification, c'est-à-dire, de fait, le piratage de l'activité de reproduction, et le détournement de la pratique de copie au profit de la dénonciation politique : là encore, Ciulla, ses caricatures caustiques et ses délits sont légimités par le récit comme modes d'action politiques pertinents au vu des architectures sociales qu'il doit affronter et qui sont celles contre lesquelles, un siècle

[a] Voir *Ibid.*, p. 114. On retrouve une conception historique similaire chez Sciascia : voir F. Moliterni, « Letteratura come scrittura dello strazio », art. cit., p. 540 note 25. Puleio note cependant que Sciascia met constamment en scène des personnages en lutte contre cette cyclicité de l'histoire, qui est imposture du pouvoir (voir Bernardo Puleio, « Il Consiglio d'Egitto » dans *Il paradigma impossibile. Nuovi saggi su Leonardo Sciascia*, Palermo, Nuova Ipsa, 2005, p. 55.).
[b] Voir D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 14..
[c] D. Fo et P. Sciotto, « Ciulla, il grande malfattore. Copione dello spettacolo del 1 marzo 2015 a Bologna », art. cit.
[d] "*Come diceva Gianbattista Vico: 'Gli antichi sono una massa di delinquenti: ci copiano sempre'.*" *Ibid.*

plus tard, les deux auteurs se retrouvent en butte. En effet, l'éternel présent de l'histoire arrêtée qu'est l'histoire politique italienne génère une inversion des valeurs généralisée, qui fait de la situation politique du pays une sorte de farce carnavalesque, où les dirigeants corrompus falsifient dans la nuit des billets de banque à la bougie comme des voleurs, où les membres de l'exécutif fabriquent des faux qu'ils exhibent au parlement[a], et où les faussaires sont les vrais bienfaiteurs. Ce renversement, ce prisme comique pour interpréter l'histoire, serait le seul qui permette d'appréhender l'exception italienne[b].

Or le point de vue de Maria Attanasio est radicalement différent, en ce qu'il relève d'une critique des théories des Lampedusa[32] ou Sciascia[33] (avec toutes les tensions qu'on peut par ailleurs relever entre leurs conceptions respectives de l'histoire sicilienne). Il s'agit de lutter contre une vision de la Sicile engluée dans des siècles d'immobilité sociale sous l'influence du féodalisme, non pas tant pour rendre justice au pays, que pour rappeler l'ensemble des innovations politiques qui marquent l'époque et dessinent un autre modèle social, et qui ont été oubliées pour des raisons avant tout idéologiques. Ainsi la question longuement rapportée de la municipalisation du pain, quoique non directement reliée à la vie de Ciulla, est-elle cruciale dans le roman en ce qu'elle vient témoigner d'une initiative sociale réussie, efficace et juste. Les vraies innovations politiques, semble suggérer la narratrice, ne viennent pas ainsi des Tancredi mais des Sedara, pourtant objet de mépris dans le roman lampédusien, des personnages comme le Gesualdo de Verga, à l'identité complexe (*mastro-don*), entre deux classes mais qui, selon la narratrice, contribuent non seulement à l'innovation politique mais également au développement économique de la Sicile :

> Une attente convulsive de changement investit la cité et la Sicile tout entière, qui n'était plus celle, entre choléra et famine, de la naissance de Paolo Ciulla. […] Ce sont les enfants instruits des Sedara du *Guépard*, des mastro don Gesualdo verganiens, qui, en prenant souvent leurs distances avec l'assentiment politique de leurs parents, opèrent une véritable révolution culturelle […]. Rôle économique des parents, et social des enfants, méprisé ou ignoré par une lecture toute noblesse et latifundium de la Sicile, où au début des années quatre-vingt-dix du dix-neuvième siècle, chaque développement historique était au contraire encore possible[c].

Si rappeler l'histoire sicilienne a un sens, c'est aussi pour montrer que ces contre-

[a] Voir D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 51.
[b] Voir *Ibid.*, p. 11-13.
[c] "*Un'attesa spasmodica di cambiamento investì la città e la Sicilia tutta, che non era più la stessa di quando tra colera e carestia Paolo Ciulla era nato. […] Sono i figli istruiti dei gattopardiani Sedara, dei verghiani mastro don Gesualdo, e, per restare nel racconto, di intraprendenti artigiani come Giuseppe Ciulla, che spesso distanziandosi dell'acquiescenza politica dei padri operano una vera rivoluzione culturale […]. Ruolo economico dei padri, e sociale dei figli, disprezzato o ignorato da una lettura tutta nobiltà e latifondo della Sicilia, dove all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento ogni sviluppo storico era invece ancora possibile*." M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 59.

modèles ont pu être élaborés face à un capitalisme toujours grandissant et toujours plus injuste. En ce sens, Attanasio ne saurait concevoir d'histoire cyclique ; d'abord parce que, à l'échelle de l'individu, cette cyclicité ne fait pas sens et que c'est justement cette échelle qu'elle choisit d'adopter pour présenter ces contre-modèles et ses personnages anticonformistes ; ensuite parce que cette cyclicité serait une occultation des combats de ceux qui ont su proposer des configurations sociales alternatives, et donc participerait, en dernier recours, de la diffusion d'un récit historique lacunaire et trompeur. Ce qui ne veut pas dire que l'histoire se conçoit selon un modèle purement linéaire, une téléologie du progrès : s'il n'y a pas de cycles, des régressions sont toujours possibles, et le récit historique doit rappeler aussi bien les luttes victorieuses passées (la municipalisation du pain) que la violence des retours en arrière précédents (la Marche sur Rome et le fascisme). Aussi le récit ne se conclut-il pas sur la note optimiste de la victoire de Ciulla à son procès, qui parvient à s'en sortir avec une peine bien plus légère que celle de ses co-accusés, mais sur un épilogue dont l'exergue est une citation de Brecht : « La mère du fascisme est toujours enceinte[a] », et qui se conclut sur les débuts de l'ère mussolinienne et l'incarcération des avocats qui avaient défendu ses co-accusés. Le renversement des rôles, vertigineux, rappelle la précarité de la position de l'ensemble des acteurs dans une société, pris dans les bouleversements historiques de leur temps, même quand l'histoire n'a pas nécessairement retenu leurs noms. Nulle fatalité, nulle stabilité, mais un entrelacement d'échelles qui confirme l'unicité en même temps que le caractère crucial de chacun des acteurs d'une histoire dont le mouvement est imprévisible.

On retrouve ainsi des objectifs communs d'un livre à l'autre : l'élaboration du récit du passé comme clé de lecture politique d'un présent menacé d'incompréhension et dans lequel donc le lecteur ne disposerait pas d'outil efficace de lutte ; le souci d'une écriture de l'histoire qui soit d'abord un acte politique d'engagement et de discours social, dans une remise en cause par l'activité fictionnelle, littéraire, de discours de savoir qui sont, consciemment ou non, au service de discours de pouvoir, et qui, transmettant une vision présentée comme véridictive, mais en réalité faussée parce qu'incomplète et biaisée, de l'histoire, contribuent à la solidification des rapports de domination dans la société qui est celle des trois auteurs[b]. Mais le pacte de lecture proposé par les auteurs est ambigu : ni entièrement fictionnel, puisque tous ont soin de documenter précisément leurs sources, ni entièrement référentiel, puisque les termes de

[a] " *La madre del fascimo è sempre incita*." *Ibid.*, p. 179.

[b] Et qu'on retrouve aussi chez Sciascia, lorsqu'il déclare par exemple que la scène de torture de Di Blasi doit se lire comme une dénonciation des exactions des Français en Algérie contemporaines de l'écriture du roman. Voir Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita, 1985, p. 173.

la partition entre « réticence documentaire » et « omniscience fictionnelle » ne sont pas toujours limpides. A la place d'une transparente signalisation de ce qui appartient à la fiction et de ce qui n'en relève pas, est proposé au lecteur un jeu d'indices plus ou moins évidents : rappels du manque de fiabilité du protagoniste, textes rapportés douteux, organisation du récit en paragraphes intitulés « *notizia* » ou non, etc.

Autre source d'ambiguïté : les rôles des contractants et les instances censées les remplir. Ainsi la toute première partie du récit d'Attanasio, juste après le préambule, s'ouvre-t-elle sur cet exergue : « L'auteur vous propose un pacte : retrouvez son portrait (*tiré d'un dessin crypté de P. Ciulla*[a]). » De quel « auteur » s'agit-il ? De Ciulla auteur de son propre récit de vie, où, à travers le roman de son existence fait au procureur, il faut chercher son portrait dissimulé sous la fictionnalisation et les incertitudes, à la manière de ses propres dessins ? Ou de l'autrice qui se dissimulerait derrière la masculinisation traditionnelle du substantif pour suggérer une dimension autobiographique discrète, ou une voix incarnée par les effets d'ironie et les références culturelles qui parsèment le texte[b] ? Un problème d'autorité se profile ainsi à l'orée du récit, qui se fait double défi au lecteur : celui, d'abord, d'une énigme à déchiffrer, parce que le dessin est « crypté », et celui, ensuite, de trouver une juste place dans la sarabande des positions auctoriales interchangeables à travers lesquelles le récit lui est transmis. L'investigation historique qui a permis de retrouver la vie minuscule de Ciulla exige ainsi, de la part du lecteur, un geste symétrique d'enquête pour faire émerger, d'un collage hétérogène de textes et de voix, une interprétation possible de la vie du fuyant Ciulla. La référence au dessin de Ciulla n'est pas innocente : il représente en effet une caricature d'un homme politique mais, renversé, laisse voir un portrait ironique, et non ressemblant, de « l'auteur ». Le portrait découvert n'est pas plus fidèle que la caricature, n'est au fond qu'une caricature nouvelle. Ce à quoi le spectateur qui a accepté de rentrer dans le jeu de « l'auteur » est parvenu, ce n'est pas donc pas à une « vérité », mais à une complicité consciente, ludique, avec l'auteur, le droit d'être reconnu comme partenaire de jeu, même si le jeu est biaisé. Le « pacte » ainsi proposé est donc un pacte de lecture subverti : faisant du lecteur un enquêteur (il y a un résultat à « trouver » et une énigme à déchiffrer), il ne lui propose pas de solution finale mais une enquête qui a sa fin en soi.

La dimension fiduciaire de ce pacte n'est pas moins problématique[34] : les auteurs citent leurs sources, certes, mais interviennent sur les archives, de manière plus ou moins transparente.

---

[a] "*L'autor vi fa un patto: trovate il suo ritratto (*da un disegno criptato di P. Ciulla*)*." M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 29.
[b] Voir par exemple *Ibid.*, p. 33.

Ainsi de la lettre à « Hernandez »/Fernandez, le médecin pour qui Ciulla retrace sa vie, qui est l'une des rares archives authentiques disponibles : elle n'est pas retranscrite de la même façon par Attanasio et Fo et Sciotto, et les modifications sont révélatrices des choix narratifs des auteurs[35]. Maria Attanasio, dont Ciulla est le premier protagoniste masculin, semble rapprocher celui-ci de ses personnages féminins en lutte[36] : elle transforme le commentaire sur l'aide apportée à sa sœur, « Elle s'est mariée, et je lui ai servi de *Père*, sacrifiant une partie de mes *économies* » (« *Si è maritata, ed io le ho fatto da Padre, sacrificandomi parte del mio peculio*. »), en « Elle s'est mariée et je lui ai servi de *mère*, sacrifiant une partie de mon *travail* » (« *Si è maritata e io le ho fatto da madre, sacrificandomi parte del mio lavoro.* »), rapprochant les problématiques liées aux caractère marginal de Ciulla des questions de genre qu'elle aborde dans le reste de son œuvre. Fo et Sciotto, quant à eux, coupent une grande partie de la lettre sans le signaler : ils en offrent un résumé efficace mais qui n'est pas explicitement présenté comme tel. Le lecteur n'a ainsi pas accès directement à l'archive, et doit se contenter des protestations de bonne foi de narrateurs qui ne justifient ni n'explicitent pas toujours leurs altérations – de narrateurs un tantinet faussaires, en somme.

Quant aux termes qui explicitent les choix éthiques, épistémiques ou narratifs des auteurs, il n'est pas toujours certain qu'ils soient rigoureusement respectés, ou du moins qu'ils recouvrent des catégories absolument étanches. Ainsi la première mention d'une « *Notizia* » coïncide-t-elle avec la présentation dans le roman, *via* le père qui la découvre dans le journal, de « la première information [*notizia*] publique sur son fils[a] ». On bascule censément ici du côté de la réticence du document historique, par opposition au paragraphe précédent, où la narration « omnisciente » s'immisçait dans les pensées du père ; cependant cette « information » demeure reçue par le lecteur à travers le prisme du père à qui on en donne lecture : la découverte de l'archive est médiée par un point de vue qui dépend largement de la recréation fictionnelle du personnage du Giuseppe Ciulla entreprise dans la section précédente. La référence à l'archive est précise : titre de l'article, date, parution, et citation du journal qui mentionne un portrait réalisé par Ciulla et suggère un financement public pour lui permettre de continuer ses études, dans la tradition de mécénat édilitaire des élites nobiliaires locales. L'un de ces nobles mécènes, cité à la page suivante, est Arcoleo ; la note 2 mentionne la plaque qui honore sa mémoire dans le bâtiment où l'autrice a passé son enfance et la fierté de celle-ci devant cette plaque. Au moment où le texte semble se focaliser uniquement sur des éléments attestés, vérifiables, et objectifs de la vie de Ciulla, se dessine un portrait dissimulé, « crypté »

[a] M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 40.

de l'autrice à travers le portrait de Caltagirone, la ville natale de Maria Attanasio comme de son personnage. Son identité personnelle, son autobiographie possible sont étroitement dépendantes du rapport qu'elle construit à l'espace de sa ville, et la même logique gouverne la reconstitution du récit de vie de Ciulla : leurs deux biographies semblent ainsi s'élaborer simultanément, dans un jeu de reflets et d'échos qui vient compliquer encore le pacte fictionnel-référentiel apparemment mis en place par le texte. Et cette complication n'est pas gratuite : elle se rapproche du « je suis ici » de la « situation métaleptique » que nous avons déjà évoquée[a] ; arpentant les rues de la ville à la poursuite des traces fantômes de la présence de Ciulla, Maria Attanasio construit un cristal où présent et passé, fiction et non-fiction, autrice et personnage échangent leurs incarnations sans se confondre. Nulle objectivité, donc, mais la soigneuse construction d'un point de vue propre aux « *notizie* », d'une perspective singulière à travers laquelle l'histoire sicilienne peut être rapportée.

Ciulla devient ainsi une possible image d'auteur, et le récit qui retrace sa vie un modèle possible de fiction engagée dans une ère contemporaine qui romprait avec le ludisme postmoderne. En temps de crise, le faussaire propose une véritable recréation d'une économie de la confiance paradoxale : par les billets qui arrivent tous les mois à Anna chez Attanasio par exemple, source sûre de revenu. De même, qu'importe au fond la part dans les œuvres étudiées des faits avérés et des reconstructions fictionnelles : c'est dans une économie de la confiance fondée sur la croyance en la valeur heuristique de la fiction, et dans le sérieux de l'engagement politique et éthique des auteurs, que peut résider pour le lecteur le bénéfice de sa lecture. Si longue crise du XXe siècle il y a, crise des valeurs politiques et sociales, crise des systèmes idéologiques d'explication du monde et crises des moyens de lutte, crise épistémique aussi d'une histoire qui masque les résistances passées et empêche celles à venir, la fiction peut servir de contrefaçon palliative à des récits autrement véridictifs mais qui n'offrent pas les mêmes possibilités d'engagement ironique qu'on trouve chez Attanasio et Fo et Sciotto. Ces auteurs ne possèdent ni titre ni autorité d'historien, mais leurs fictions se veulent un antidote à l'oubli contemporain de l'histoire, préjudiciable aux composantes de la société qui ne sont pas en position de pouvoir, ainsi qu'à une vision désespérée de l'histoire comme fatalité s'abattant sur des protagonistes interchangeables, sans prise sur les événements qui conditionnent leur vie. Car il est possible de conserver les traces et les significations d'un engagement politique, même individuel : dans les dernières pages du récit d'Attanasio, sont mentionnés les mots d'ordre politiques que Ciulla avait gravés dans la pierre, encore visibles dans les années 1970, signe

[a] Sur la question du « être ici » dans le roman (h)istorique contemporain, voir Emmanuel Bouju, *Épimodernes. op. cit.*, p. 129.

que les mots restent même s'ils perdent leur lisibilité immédiate : « Et demeurent ces mots résistant aux dictatures, aux guerres, aux révolutions, jusqu'à la grande amnésie du village global. Désormais signes atones d'un événement qui fut passion, utopie, cœur battant[a]. » Si le rôle du récit historique n'est pas de faire advenir la stricte vérité, il est de réintroduire passion, utopie et battements de cœur dans un passé rendu lisible par la fiction. Car, plus que l'exactitude factuelle, ce sont l'art et l'utopie qui demeurent susceptibles de laisser entrevoir la vérité, comme le suggère la dernière section fictionnelle du récit avant l'ultime notice, qui évoque « l'utopie de la justice qui résiste et se régénère : qui doit vaincre […] parce qu'elle est vérité » et « la simulation de l'art qui est l'unique vie[b] », reprenant ainsi à Proust, son contemporain, son idée de la littérature. L'exhibition des méthodes d'écriture employées par les auteurs ressortissent à une volonté de garantie éthique et épistémique du récit qui n'en passe pas, comme chez les historiens, par des techniques d'administration de la preuve, mais par l'implication personnelle de l'auteur dans le récit : « la différence historiographie/roman serait d'abord sensible dans la genèse du récit et les différences de configuration narrative qu'engendre un rapport dissemblable à la trace et à la preuve. […] Le récit de la littérature peut être considéré lui aussi comme exercice des mémoires possibles de l'histoire, mais sans que cet exercice ne renvoie à d'autre garantie que sa propre responsabilité[c]. »

c. L'invention de l'archive

> *« Beaucoup de témoins vous le diront : Antonio est un fieffé raccommodeur : il coud la vérité au mensonge, Charles Quint aux Amazones, l'Espagne réelle à des îles impossibles où des lanternes poussent dans les arbres, mais il ne cache rien de sa façon d'écrire l'histoire[d]. »*
> *Pierre Senges*

Enfin, les poétiques investigatrices des récits historiques de faux réservent une place toute particulière à ces indices textuels que sont les documents et les archives. Ceux-ci sont produits le plus souvent pour être décontextualisés, montés et réagencés pour construire des récits partiels et partiaux, pour créer des cristaux dans lesquels passé et présent échangent leurs

---

[a] "*E restarono quelle parole resistendo a dittature, guerre, rivoluzioni, fino alla grande amnesia del villagio globale. Ormai atoni segni di un evento che fu passione, utopia, batticuore*." M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 188.
[b] "*l'utopia della giustizia che resiste e si rigenera: che deve vincere […] perché è verità*", "*la simulazione dell'arte che è l'unica vita*". *Ibid.*, p. 190.
[c] E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 39.
[d] Pierre Senges, « Préface » dans *L'Art de naviguer*, traduit par Catherine Vasseur, Marseille, Vagabonde, 2010, p. 7-8.

caractéristiques : ce n'est même plus que l'histoire est cyclique, comme c'était le cas chez Fo et Sciotto, c'est que le faux suscite un effet de présence qui désajointe le temps et spectralise le présent. C'est, comme le note Nick Groom, ce que réalisait déjà Chatterton au XVIIIe siècle : « Chatterton nie également que l'histoire soit un système. […] Ses parchemins Rowley ressemblent à des citations – des fragments d'autre livres, d'autre lieux – et sont par conséquent discontinus, irréconciliables, et même opaques[a]. » Le caractère palimpsestuel du faux, les citations décontextualisées dont il se nourrit rendent l'archive citée et fragmentée intempestive et le récit qu'il construit à partir d'elle antihistorique. Paolo Presto cite, dans un article, l'exemple de William Owen qui, entre autres faux littéraires, invente que le héros gallois Madoc a découvert l'Amérique en 1170 et, après la naissance des États-Unis, falsifie toutes sortes de documents pour démontrer que les descendants de Madoc existent encore et parlent toujours gallois dans une partie quelconque du Midwest américain. Il finance une expédition aux États-Unis, n'y trouve pas de Gallois, mais stimule en revanche l'émigration de ses compatriotes outre-Atlantique[b]. Cette anecdote avérée correspond exactement au fonctionnement des faux de Sliv dans *Les Falsificateurs* : la fausse archive n'existe pas pour éclairer le passé, mais pour se mettre au service de récits performatifs, si convaincants qu'ils fonctionnent non seulement comme des mythes modernes, mais encore des narrations qui, sur le mode du *storytelling*, donnent irrésistiblement envie de les actualiser. Dans une telle conception de l'archive, le passé ne vaut pas en soi, mais en tant qu'il est capable de fournir la matière mythique à même d'informer un présent désenchanté en lui redonnant sens. Il ne s'agit plus de creuser temporellement pour retrouver des continuités ou des ruptures mais, de manière épimoderne, de rester à la surface des signes et des traces, prélevées et collées à la mosaïque du présent, de faire de l'archive un agent de transformation.

En ce sens, il ne s'agit pas d'adopter un relativisme néo-historiciste qui ferait du discours historique un discours au statut scientifique affaibli, un discours partial et fragmentaire, une simple pratique rhétorique où récit d'un historien et roman historique viendraient se confondre[c]. Les romans de faux, en affichant explicitement la nature frauduleuse des archives qu'ils construisent, s'écartent justement du discours scientifique pour défendre la productivité de la fausse archive, sa capacité à révéler les désirs et les manques du présent plutôt que les oublis du passé, sa capacité aussi, en se présentant explicitement comme frauduleuse et pourtant

[a] Nick Groom, *The Forger's Shadow, op. cit.*, London, Picador, 2002, p. 174.
[b] Paolo Preto, « L'uso politico dei falsi letterari » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. 243.
[c] M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, *op. cit.*, p. 12.

heuristique, à engager la responsabilité de l'auteur et du lecteur dans la réinterprétation de l'histoire qu'elle propose[37]. Il s'agit aussi, sans doute, de défendre une forme de puissance fictionnelle affaiblie à l'ère de la preuve et du témoin, comme le suggérait T. Samoyault dans un article où elle voyait dans le « souci du document » contemporain la « marque d'une judiciarisation » qui redonnerait à la littérature « une puissance perdue » en l'établissant comme l'« une des disciplines de la vérité, un art du réel et des faits » : « Conséquence à la fois de l'impouvoir de la littérature à prévenir ou à conjurer les catastrophes et d'un nouveau consentement de celle-ci à la prose du monde, le recours au document indique que les œuvres littéraires ont à voir avec la référence, avec tout ce qui flotte et passe et à quoi elle peut donner un statut[a]. » Cette sorte de rédemption de la littérature par le documentaire et le factuel irait de pair avec un affaiblissement de l'auctorialité de l'auteur, qui par modestie préfèrerait la délégation de parole ou le témoignage à l'invention fictionnelle, et renouerait avec une pratique mimétique de la littérature : « La réalité est un modèle que l'on copie le plus fidèlement possible et le document est tout autant son truchement qu'une forme de garantie. Son flou définitionnel et son absence d'origine deviennent les critères de son autorité propre dans ce mouvement où la littérature cherche à sortir de l'individuel pour rester en prise, sans doute, avec une pensée de la communauté[b]. »

Les fausses archives de notre corpus, bien sûr, opèrent un renversement par rapport à cette tendance : au mimétique est préféré le démiurgique ou le performatif, au document retrouvé l'original absent que recrée le récit en le faisant proliférer, à la délégation de parole ou au témoignage comme posture minorée d'humilité auctoriale une pensée de l'efficacité du récit, à la garantie de la valeur éthique et épistémique de la narration par l'exactitude documentaire la garantie de sa valeur par la justesse et la justice de l'engagement de l'écrivain, à l'enquête indiciaire, aléthique et testimoniale, le détournement du paradigme de Ginzburg au profit de la construction de pactes fiduciaires qui font de l'indice non plus une *trouvaille* (*trovatura*), une vérité enfouie à déceler, mais un signe co-construit par les acteurs de l'échange littéraire, dont les modalités de la mise en circulation et de l'interprétation sont à négocier. Si les procès sont, dans les récits de notre corpus, toujours l'occasion d'un détournement théâtral de la procédure judiciaire pour en révéler les dimensions performative et politique, c'est parce que la

[a] Tiphaine Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », *Litterature*, consulté le 26 octobre 2020, http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-3.htm, 25 juillet 2012, n°166, nº 2, p. 3-6. Sur l'archive comme garantie d'authenticité de la production artistique contemporaine, voir Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones, « Introduction » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 17.
[b] T. Samoyault, « Du goût de l'archive au souci du document », art. cit.

judiciarisation évoquée par Samoyault est un modèle de véridicité trop univoque dont se méfient des fictions qui insistent plutôt sur la nécessaire alternance de la crédulité et de l'incrédulité dans l'échange littéraire, sur le plaisir du partage fictionnel comme outil de modélisation analogique et non mimétique du monde, sur l'oscillation entre le constat mélancolique des crises politiques de la réalité contemporaine et des tentatives de réenchantement par la création de mythes nouveaux, sans illusion par ailleurs sur les dangers d'autres fictions manipulatrices. De Fanny Taillandier à Pierre Senges, d'Antoine Bello à Cécile Portier, des récits sans cesse recommencés de Marana au feuilleton comme *pharmakon* d'Eco, il se joue dans les récits de faux une forme d'éloge de la fiction qui mobilise les outils même des récits factuels ou véridictifs (production des archives, apparat critique, récit d'investigation, prise de parole en première personne de l'écrivain) pour les détourner et produire, à la place de grands récits inopérants et problématiques, une série cristalline, rhizomatique, de petits récits partagés. Tout se passe comme si ces récits tentaient de revivifier, en les remythifiant, des récits historiques qui se seraient laissé, selon Baudrillard, fasciner par le réel en promouvant l'archive :

> L'histoire était un mythe fort, peut-être le dernier grand mythe avec l'inconscient. C'est un mythe qui sous-tendait à la fois la possibilité d'un enchaînement « objectif » des événements et des causes et la possibilité d'un enchaînement narratif du discours. L'âge de l'histoire, si on peut dire, est aussi l'âge du roman. C'est ce caractère *fabuleux*, l'énergie *mythique* d'un événement ou d'un récit, qui semble se perdre toujours davantage. Derrière une logique performante et démonstrative : l'obsession d'une *fidélité* historique, d'un rendu parfait […], cette fidélité négative et acharnée à la matérialité du passé, de telle scène du passé ou du présent, et qui s'est substituée à tout autre valeur – nous sommes tous complices, et ceci est irréversible[a].

Retrouver l'énergie mythique de la fable, par la production de fausses archives qui sont prétextes à récit, renverser la machine inquisitrice en mécanisme fictionnalisant : tel pourrait être le programme, sur le plan de l'écriture de l'histoire, des récits de faux. Ce faisant, les auteurs contemporains renoueraient avec les pratiques des précurseurs du roman historique, tels Walter Scott, dont le rôle d'écrivain, à en croire Susan Stewart, « devient de plus en plus celui d'un archiviste chargé de l'invention de l'archive[b] ».

Cette *invention* de l'archive est nécessaire pour sortir des débats qui opposent de manière binaire le récit historique scientifique au « mensonge » romanesque[c]. Doro Wiese

---

[a] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 76.

[b] Susan Stewart, « Scandals of the Ballad », dans *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 131, cité par Brian McHale, « "A Poet May Not Exist" » art. cit., p. 241.

[c] Pour un commentaire d'un certain nombre de ces débats contemporains, voir Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », art. cit.

souligne ainsi que l'intérêt des fictions historiques contemporaines réside dans deux caractéristiques propres aux romans : d'une part, la capacité de construire des mondes fictifs crédibles qui puissent servir de cadres d'expérience virtuels pour recréer ce qui, du passé, a été perdu[a]. Il s'agirait d'aller bien plus loin que les simples « fictions méthodologiques » de Jablonka, les strictes conjectures réglées, pour explorer le contrefactuel, ou simplement, aristotéliennement, le possible et le vraisemblable : ce serait là redonner une valeur expérimentale au roman, qu'on retrouve en partie dans notre corpus. C'est Eco qui invente Simonini, soit un personnage d'auteur pour les *Protocoles des Sages de Sion* : dès lors que l'auteur est fictif, non seulement son autorité est nécessairement minée, mais l'écriture du faux devient une aventure qui en déconstruit chacun des aspects avant même qu'ils ne soient écrits, dans la diégèse, et rend ce texte, qui se voulait véridictif, intrinsèquement contingent : chacune de ses composantes aurait pu être plagiée autrement qu'elle ne l'a été. La fictionnalisation de l'autre frappe de fausseté la vraie archive en la rendant à son caractère artificiellement palimpsestuel. C'est aussi, sur un mode plus ludique, ce qui se produit dans *La Réfutation majeure*, où la falsification de la traduction de Guevara aboutit à la création d'un monde virtuel où les Amériques n'existent pas, ou dans *Chatterton*, où la falsification de la vie du faussaire laisse imaginer une histoire littéraire anglaise radicalement différente, et invite à relire celle que l'on connaît non plus seulement sur le mode du plagiat par anticipation, mais sur celui du plagiat généralisé. À l'inverse, la vraie archive peut nourrir et accréditer la construction d'un monde possible, comme chez Attanasio.

D'autre part, le roman peut *laisser à désirer*, suscitant chez le lecteur peut-être moins le goût de l'archive que le plaisir mélancolique de la conscience de l'absence du passé, et de la capacité à faire de cette absence le point de départ d'un monde fictionnel à actualiser et réactualiser. Telles seraient les puissances de la fausse archive : faire advenir l'inconnu, dans l'espace expérimental construit par le monde possible du roman ; faire revenir le connu, puisque la fausse archive, qui demande alternativement suspension de crédulité et d'incrédulité, n'est crédible que si elle s'adosse à du déjà su et du familier, tout en les défamiliarisant par sa manière de faire énigme. Le faux ancien, en effet, « donne à un énoncé trivial le pouvoir de mettre à distance ce qu'on savait déjà, pour le renvoyer confirmé. Le miroir magique qui distancie le propos le rend mieux visible et surtout plus probant. […] [U]ne référence commune serait moins intimidante parce qu'elle serait moins énigmatique[b]. »

[a] Doro Wiese, *The Powers of the False*, *op. cit.*, p. 191-192.
[b] Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, *op. cit.*, p. 109.

La fausse archive suscite le travail de l'interprétation et le désir du récit, et participe donc de la construction d'un imaginaire commun, de mythes partagés qui s'inscrivent moins contre que à côté de l'historiographie scientifique, en se revendiquant d'une éthique différente : non la « morale de l'exactitude[a] » référentielle, mais l'heuristique du manque, la justesse de l'analogie, et le pouvoir de la *réécriture* de l'archive de faire tenir ensemble le passé et le présent, dans leur dissonance et leur écart : « Toujours, en effet, Attanasio, plutôt que d'écrire, ré-écrit : les documents d'archive, les hagiographies antiques, les chroniques de chroniqueurs sans lettres. Comme pour rapporter toujours, comme on l'a remarqué, l'inconnu au connu, le passé à la trace certaine d'une écriture. […] Le discours d'autrui est réélaboré dans un pastiche dense de citations et d'humeurs. Mais le pastiche et les italiques mettent à distance. […] Ce qu'on entend, c'est la dissonance[b]. » Se présentant comme une énigme ou comme une anomalie artificielle, le faux suscite, dans la distance qu'il crée au sein même du présent, et du présent de l'écriture, un écart qui demande à être comblé par un acte d'interprétation. D'où des choix stylistiques qui portent souvent la marque du fragmentaire, de la litote ou de la réticence : les ellipses de Sciascia, les prétéritions et les silences d'Attanasio[c], l'écriture énergique et rapide de Fo et Sciotto demandent tous au lecteur un effort de lecture des non-dits du texte, un prolongement de la réécriture de l'archive dans une lecture active et inquiète du texte.

Mélancolique aliéné, le faussaire peut donc, dans certains textes, connaître une forme de triomphe, voire de sublimation de son activité au nom soit d'une volonté de redorer le blason de la fiction contre les littératures du réel, soit d'un usage revendiqué de la fiction comme moyen de reconstruire un réel injuste ou lacunaire, de l'infléchir au nom de valeurs humanistes, dans la lignée de l'utopie fallacieuse construire par Vella chez Sciascia[d].

La fabrique de l'histoire que propose le roman historique de faux se fait ainsi dans la *réécriture* des archives, soit qu'on brode, comme Senges, autour d'archives inexistantes un commentaire ironique, soit qu'on invente des documents qui racontent un passé possible et vraisemblable, donc collectivement réappropriable : en effet, le « détournement du référent historique en défi éthique et esthétique[e] », et « la reconstruction par la fiction du référent historique suppose[nt] (et permet[tent]) qu'auteur et lecteur s'engagent conjointement dans une même épreuve axiologique, sensible et cognitive[f]. » Dans tous les cas, si l'archive authentique

[a] P. Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », art. cit.
[b] Massimo Schilirò, « L'archivio salvato », art. cit., p. 1042.
[c] Giuliana Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura », art. cit., p. 475.
[d] Fabio Moliterni, « Letteratura come scrittura dello strazio », art. cit., p. 530.
[e] E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 112.
[f] *Ibid.*, p. 126.

n'a de sens qu'insérée dans un récit qui lui confère une signification pour un public précis et actuel, la fausse archive, elle, prend sa signification dans les lacunes qu'elle laisse à disposition des lecteurs, et dans la recherche de vérité fiduciaire à laquelle elle les incite. Comme l'affirme Attanasio : « L'écriture, en prose et en poésie, est toujours recherche de la vérité. Et vérité ne veut pas dire réalité. […] Mais tout ce qui est écrit, sans recherche de vérité, est inutile[a]. »

Conclusion du chapitre

Dans ses *Cronachette*, Sciascia évoque « le goût de la recherche, de faire se combiner les faits ou de les mettre en contradiction, de faire des hypothèses, d'atteindre une vérité ou d'instituer un mystère là où soit le manque de vérité ne faisait pas mystère, soit la présence de celle-ci n'était pas mystérieuse[b]. » On ne saurait mieux résumer l'ambition des récits de faux, qui reprennent des paradigmes et des modèles (historique, policier, de collection) inquisitoriaux pour les détourner ou les approprier à des modèles fiduciaires de vérité et d'interprétation des textes. Se présentant comme une énigme, le faux suscite en effet des enquêtes dont les visées et les méthodes sont fallacieuses, parce qu'elles ne visent plus à produire un dévoilement de ce qui existerait ontologiquement du réel, mais à s'offrir, à travers la construction de la narration qui permet de présenter leurs résultats, comme des lieux de négociation et d'élaboration de récits et de mythes collectifs comme autant de mises en ordre labiles, rhizomatiques et démocratiques de la réalité, passée et présente. Le déraillement du paradigme indiciaire, qu'il soit piraté pour se faire matrice narrative par l'interprétation correcte de faux indices, ou la lecture manipulatoire de vraies traces, ou qu'il serve de prétexte, par l'usage de la méta-abduction ou du cercle herméneutique dérégulé, à la construction de fictions frauduleuses ; les contrats de lecture spécieux fondés sur des économies fictionnelles de la confiance qui réclament l'engagement responsable et sérieux des acteurs de la communication littéraire, tout en n'offrant que des lectures entravées menacées en permanence de se faire herméneutique paranoïaque ou déchiffrement aveuglé de l'intrigue, et ne sont rédimables que par une foi *prêtée*, précautionneusement, au récit, ou au contraire par un soupçon exercé avec discernement ; la défaite ou la remobilisation de modèles génériques dont les modalités d'investigation sont reconsidérées au prisme critique de la falsification pour en interroger les

[a] Cité par G. Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura », art. cit., p. 478-479.
[b] Leonardo Sciascia, *Cronachette*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 67, cité par F. Moliterni, « Letteratura come scrittura dello strazio », art. cit., p. 541 note 27.

prétentions véridictives : tous ces éléments constituent la « réponse sophistiquée » du faux à la crise épistémique et éthique de la fiction contemporaine à l'ère de la preuve et du témoin.

Au procès en illégitimité épistémique et en perte d'autorité socio-culturelle ou politique fait à la littérature contemporaine, les fictions de faux ne répondent donc pas tant, comme les littératures du réel, par une protestation d'humilité auctoriale manifestée par « un travail modeste d'ajustement et de scrupule hypothétique pour s'approcher au plus près d'autrui[a] », que par une confiance renouvelée dans les pouvoirs analogiques, performatifs, voire démiurgiques, de la fiction, à condition d'en faire *bon usage* et de respecter les règles du jeu telles qu'on peut les déduire des discours trompeurs des narrateurs ou des personnages. Demanze souligne que « [r]aconter l'enquête, c'est en quelque sorte inquiéter l'autorité abstraite du savoir et tendre vers un espace égalitaire, pour la confrontation et la discussion, la réeffectuation et la coproduction. […] L'enquête est un espace de renégociation collective des limites du véridique et du faux, avec la conscience que la vérité est socialement construite par cette recherche commune à laquelle chacun prend part[b]. » C'est là, en effet, l'un des buts communs des récits d'enquête qu'il étudie et des récits de faux qui nous intéressent. Mais ces derniers ne s'en tiennent pas là : la « coproduction » qu'ils proposent est aussi celle de nouveaux « petits » récits et mythes démystifiants, qui valent non pas seulement comme discussion des limites du faux et du véridique, mais aussi comme thématisation de critères de départ entre des mises en récit acceptables et des mises en récits irrecevables du réel, quel que soit par ailleurs le régime de véridicité, ou de non-véridicité, dont celles-ci se réclament. Dans son article sur la culture de l'enquête, Kalifa soulignait que, progressivement, au XIXe siècle, « l'enquête est devenue une *catégorie de récit* capable de tout dire, et qu'on s'évertue à présenter comme seule à même d'exprimer la complexité du monde moderne. Mais son discours devient d'autant plus creux que la loi du genre est surtout de ne jamais épuiser un sujet. Les lieux communs de l'enquête se succèdent donc sans discontinuer[c]. » L'insertion du faux, en relançant l'investigation, réclame, on l'a vu, une réévaluation du paradigme indiciaire et de l'attributionnisme causal, et une relecture des genres traditionnels de l'enquête : c'est aussi un moyen de revivifier cet outil cognitif et narratif en l'affûtant face au défi que constitue la falsification, tout en le captant pour entériner la dimension épistémique, et donc l'utilité sociale, des fictions qui s'en emparent.

---

[a] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête op. cit.*, p. 164.
[b] *Ibid.*, p. 216-217.
[c] Dominique Kalifa, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIXe siècle », art. cit.

Pour le corpus qu'il étudie, Demanze conclut que « lorsqu'une enquête bute sans cesse sur des contradictions impossibles à lever, achoppe sur des invraisemblances et échoue à tenir un récit cohérent, elle touche peut-être là au réel, par la façon qu'elle a de ne pouvoir le maîtriser dans une narration vraisemblable, de ne pas lisser l'événement dans une homogénéité mensongère. » Il faudrait donc « ne pas confondre enquête et exposition d'un savoir, en faisant de la contradiction, de la conflictualité et de l'invraisemblance une paradoxale condition de la *justesse* de l'enquête[a]. » C'est une postulation qu'on retrouve dans les récits de faux, à ceci près que les invraisemblances y sont créées sciemment et non rencontrées par et malgré l'écrivain-enquêteur, et que le but est justement de retrouver le réel par le récit *cohérent* qui agence fausses et vraies traces, documents authentiques et archives inauthentiques, dans un cristal heuristique, parce que fictionnel, et donc *séparé* du réel. À l'enquête véridictive et aporétique de la littérature factuelle s'oppose ainsi l'enquête fictive du récit de faux, qui manque son but ostensiblement avoué pour mieux proposer des récits alternatifs et des contre-savoirs : c'est dans la construction d'intrigues qui laissent à désirer mais demeurent engageantes que réside la valeur épistémologique de ces fictions, et donc, *in fine*, leur portée éthique – celle qu'il nous reste enfin, plus précisément, à étudier.

[a] L. Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 251.

PARTIE VI. ÉTHIQUES DE LA FICTION

POUR UN BILAN THEORIQUE DE L'ETUDE DES RECITS DE FAUX

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

CHAPITRE 11

LES IMPASSES DES DISPOSITIFS VERIDICTIFS

« La perte qui résulte pour la littérature en général de cet idéal faussé de notre époque ne saurait être surestimée. […] En peu de temps [l'écrivain] développe une capacité morbide et malsaine à dire la vérité […]. [S]i on ne fait rien pour réfréner, ou du moins pour modifier, notre vénération monstrueuse des faits, l'Art deviendra stérile, et la beauté s'éteindra[a]*. » Oscar Wilde*

La littérature contemporaine se caractériserait par un « nouvel âge de l'enquête », comme l'écrit L. Demanze, un retour du « paradigme inquisitorial[b] » en réponse à un sentiment renouvelé de l'opacité du réel et à la série des « crises », économiques, politiques, démocratiques, écologiques, sociales, que nous traversons. La « littérature d'investigation », pour le dire avec F. Coste[c], ou les « littératures du réel[d] », pour reprendre une expression d'I. Jablonka, véridictives, tournées vers l'exploration du monde et ouvertes aux apports des sciences sociales comme des genres traditionnellement liés à l'enquête, à commencer par le journalisme, le *non-fiction novel* ou le roman noir, trouvent leur valeur éthique et épistémique, d'une part, dans « une exigence d'exactitude et [une] passion du terrain », ainsi qu'un « souci d'être au plus juste du réel, sans céder au romanesque » qui, en imposant de « tourne[r] le plus souvent le dos à la fiction », caractériserait « les œuvres les plus fortes de notre temps[e] ». Cette ambition documentaire, d'autre part, se paie d'une modestie auctoriale inédite, l'écrivain ne présentant ses résultats et son récit que « sous couvert de doute ou d'imposture, d'illégitimité revendiquée ou d'inconfort méthodologique[f] ». Cette imposture, cependant, n'est pas la pratique mélancolique ou joyeuse, assumée comme telle, de la falsification, qu'on trouve dans

[a] "*The lose that results to literature in general from this false ideal of our time can be hardly be overestimated. […] [I]n a short time he develops a morbid and unhealthy faculty of truth-telling […]. [I]f something cannot be done to check, or at least to modify, our monstrous worship of facts, Art will become sterile, and beauty will pass away from the land*." Oscar Wilde, « The Decay of Lying » dans *Selected Essays and Poems*, London, Penguin Books, 1954, p. 60-61.

[b] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. op. cit.*, p. 14.

[c] Au sens où il la définit comme une littérature qui « rassemble des manières de solliciter les ressources de l'écriture pour construire un raisonnement et forger des hypothèses (d'où tirer des bénéfices cognitifs), sans jamais transiger avec une certaine lucidité autocritique vis-à-vis des mots qu'elle emploie, ni débrayer du terrain au sein duquel elle considère devoir activement intervenir », et réinvestit donc un modèle référentiel d'écriture. Voir Florent Coste, « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues*, consulté le 18 mars 2019, https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-journal-des-anthropologues-2017-1-page-43.htm, 5 juin 2017, n° 148-149, nº 1, p. 43-62.

[d] Voir Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine, op. cit.*, 2014.

[e] L. Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 15.

[f] *Ibid.*, p. 14.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

notre corpus, mais un moyen de reconquête d'une forme paradoxale d'autorité[a], qui se joue sur le plan moral et social : « L'enquête […] est un marqueur de reconnaissance littéraire, d'affiliation générique et de positionnement épistémologique : à travers elle, se renégocie la place de l'écrivain dans la société et l'économie des discours[b]. » La remobilisation du « paradigme inquisitorial », dans de telles fictions, s'élabore donc, nous semble-t-il, sur une série de prémisses. Premièrement, qu'il existe une corrélation évidente, non problématique, entre vérité, véridicité et éthique : la vérité de ces textes est gagée sur un dispositif véridictif, à savoir l'écriture réflexive de l'enquête comme pratique épistémique et discours épistémologique, et la vérité ainsi produite, qui acquiert le statut de savoir littéraire, garantit le caractère éthique de la démarche de l'écrivain, comme son utilité sociale. Deuxièmement, que la modestie auctoriale, qui implique que le savoir ainsi construit soit limité, troué, fragile, discutable, préserve l'écrivain de toute posture autoritaire et confère à son enquête un caractère démocratique – se démarquant du discours scientifique, l'enquête littéraire avec ses caractéristiques essayistes se présente comme un discours de savoir qui ne serait pas un discours de pouvoir. Troisièmement, que la reconquête d'une valeur éthique et épistémique de la littérature permise par la remotivation du paradigme inquisitorial doive se fonder sur une répudiation de la fiction, et surtout de la fiction dite « romanesque » : ne sont tolérées que les fictions de méthode, les conjectures raisonnées, les expériences de pensée, en somme tout ce qui ne ressortit pas à la feintise ludique partagée. La nécessaire partition du fait et de la fiction dans ces littératures du réel a pour prix le refus du romanesque, fût-il romanesque de l'enquête, et de la feintise ludique.

Or, la partie précédente l'a démonté, les fictions de faux sont elles aussi des fictions de l'enquête, mais elles dessinent un programme éthique et épistémique tout différent pour la littérature contemporaine. D'une part, parce que le sentiment d'opacité et d'illisibilité du réel qu'elles diagnostiquent, elles aussi, est attribué à une crise épistémique qui découle surtout d'une confusion entre simulacre, fiction, mimésis et récit. La hantise de la post-vérité, on l'a vu, recoupe largement celle du spectacle ou du simulacre, et repose, depuis Platon, sur la crainte d'une confusion du *pseudo* et du *plasma*, de l'indistinction et non de l'indiscernabilité du vrai et du faux, du réel et de la représentation, de la fiction et du mythe ou du grand récit, de la feintise et du mensonge, de la narration et de la fiction[1]. L'exigence d'attestation[2] et de concret[c]

[a] Menacée, comme le souligne F. Coste, par les procès en inutilité fait à la littérature à l'ère du néolibéralisme. Voir Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017, p. 4.
[b] L. Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 14.
[c] Voir Bart Van den Bossche, « Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura », *La Libellula*, consulté le 12 septembre 2018,

des enquêtes contemporaines, dès lors, jugée « d'autant plus nécessaire que l'époque contemporaine, celle des *fake news* et de la post-vérité, cède souvent aux illusions des simulacres et à la fascination des images[a] », a en effet « pour ambition de redonner consistance à un réel évanescent, opacifié par l'essor des *mass media* et du *storytelling*, escamoté par la multiplication des simulacres analysée par Jean Baudrillard ou les jeux de langage théorisés par Richard Rorty dans *The Linguistic Turn*. Le réel, c'est précisément ce à quoi il faut *donner forme* dans un travail obstiné d'investigation critique et d'hypothèse figurative, pour tenter de saisir cela même qui échappe[b]. » Or, il nous semble que c'est justement parce que ces enquêtes entretiennent un rapport soupçonneux à la fiction qu'elles risquent d'achopper sur ce contre quoi elles luttent, de retrouver le simulacre ou le panfictionnalisme de l'autre côté de l'investigation :

> L'enquête, vouée à ausculter les replis du réel, à en traquer les logiques dissimulées, à documenter les signes ténus, met en exergue la précarité du sentiment du réel et peut paradoxalement produire un effet de fiction. La fiction n'est plus alors l'envers que l'enquête a pour vocation de dissiper dans un geste critique, mais l'un de ses outils pour creuser et interroger les secrets du réel. Elle a valeur de symptôme d'une investigation infinie, d'une précarité des représentations, du caractère insaturable des objets de l'enquête. […] Ces processus et ces discours [de fabrication de la réalité] sont soumis par les enquêteurs à une réévaluation soupçonneuse, qui en pointe la fragilité et la précarité, au risque de raviver le trouble sentiment d'une fictionnalité du réel, en considérant cette indécision comme la condition de l'individu contemporain[c].

Dès lors, la réponse aux crises contemporaines ne peut pas en passer uniquement par la reconquête de la véridicité contre la post-vérité, mais se joue aussi dans l'interrogation des conditions de la possibilité de la confiance dans des récits fictionnels qui mettent en scène la différence, et la capacité à distinguer, entre ces couples binaires. Les fictions de faux s'emparent de l'enquête pour la faire dérailler et, ce faisant, redonner une forme d'agentivité aux acteurs de la communication littéraire en leur imposant de s'engager dans des méthodes précises et rigoureuses soit de déchiffrement des textes et des documents, soit de parodie de ou falsification de ces textes et des documents, pour en questionner la portée heuristique et éthique. C'est la crise épistémique induite par l'enquête défaillante ou décevante (au double sens de l'anglais *disillusion* ou de l'italien *disinganno*) qui confère à ces textes leur valeur épistémologique métatextuelle, et leur permet d'interroger non seulement les conditions de production des

---

http://www.academia.edu/1237171/Epic_and_Ethics._Il_NIE_e_le_responsabilit%C3%A0_della_letteratura, décembre 2009, vol. 1, p. 71-72.

[a] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. op. cit.*, p. 19-20.

[b] *Ibid.*, p. 20.

[c] *Ibid.*, p. 252-253.

savoirs, littéraires et scientifiques, mais aussi et surtout de leur réception : qu'est-ce qui devient vérité consensuelle ou doxique ? Qu'est-ce qui justifie la suspension d'incrédulité ou, au contraire, qu'est-ce qui légitime un soupçon qui ne soit pas délire, relativisme cynique ou complotisme ? Dans et par l'expérience de la lecture fictionnelle se développe ainsi une véritable pratique de la croyance et de la confiance qui, s'affrontant aux faux et à ses puissances, refonde les limites nécessaires de l'interprétation et de l'enquête.

Aussi la lecture des romans de faussaires peut-elle se faire contestation des trois prémisses que nous avons indiquées, en suggérant au contraire que c'est dans le postulat non critique d'une corrélation entre vérité, véridicité et éthique que risquent de se nicher les failles éthiques et épistémiques d'un discours littéraire ; que les prétentions à la modestie masquent souvent des positions autoritaires mal assumées et qu'il vaut mieux une pratique rigoureuse, voire joyeuse, de la falsification, qu'une imposture subie et reconnue pour mieux être renversée en protestation d'utilité sociale ; enfin qu'à la partition entre fait et fiction, si elle doit entraîner une répudiation du romanesque et de la feintise, il vaudrait mieux, pour répondre à l'angoisse de post-vérité, préférer une partition entre faux et fiction qui permette d'échapper au simulacre tout en jouissant des plaisirs cristallins du *plasma*. Lire des fictions de faux, ainsi, c'est aussi penser les impasses éthiques et épistémiques des littératures factuelles et strictement référentielles, des dispositifs véridictifs qu'elles fondent pour se légitimer, et des morales sociales dont elles se revendiquent, pour pouvoir en revenir, sans faire le jeu des accusations caricaturalement portées contre le postmodernisme (relativisme, textualisme fort, autotélisme), au plaisir et au frisson du faire-semblant[3].

I. Critiques du postulat de la corrélation entre vérité, véridicité et éthique

« Je n'utilise jamais la fiction, comprise dans son sens simple d'opposition à la vérité[a]. » Éric Chauvier

Première prémisse à déconstruire, donc : celle de l'évidence de la corrélation entre vérité, véridicité et éthique, qui garantirait la morale de l'exactitude et l'utilité sociale des enquêtes littéraires. On en interrogera les présupposés et les pratiques systématiquement, en s'intéressant d'abord au lien entre véridicité et vérité, puis à celui entre véridicité et éthique, d'une part pour montrer que celles-ci ne sont bien sûr pas l'apanage des littératures du réel, et d'autre part pour dégager les réponses des récits de faux à ces corrélations.

[a] Pierre-Henri Ortiz, *Écrire l'expérience ordinaire de l'enquête. Entretien avec Éric Chauvier*, https://www.nonfiction.fr/article-7462-entretien-ecrire-lexperience-ordinaire-de-lenquete-avec-eric-chauvier.htm, (consulté le 18 mars 2019).

1. Critiques du lien entre véridicité et vérité

> *« Tout doit être considéré comme énoncé par un personnage dans un roman (le roman en moins[a]). »*
> *David Shields*

Ce qui s'opère dans les récits de faux, c'est une redéfinition des notions de vérité et de véridicité[4] : le modèle aléthique, reposant sur une ontologie qui ressortit à ce que Ferraris appellerait un « réalisme fort », plutôt qu'à un textualisme ou un réalisme faibles, est mis à distance au profit d'une conception fiduciaire du vrai qui n'est pas un pur relativisme ni un « textualisme fort », mais permet de débattre des objets et des savoirs qui constituent notre appréhension de la réalité. De même, est privilégié ce que Schaeffer appelle une « théorie de la cohérence » plutôt qu'une « théorie de la correspondance » :

> ce que nous appelons « connaissance » ou « vérité » peut être interprété de manière déflationniste comme résultant d'une attitude mentale qui maximise les recoupements entre versions […]. Du même coup, la fiction ne s'oppose plus au champ de la « factualité » comme la « fausseté » s'oppose à la « vérité » […]. À partir du moment où la question de la vérité est réduite à un souci de maximisation des recoupements entre versions, la spécificité de la fiction est garantie dès lors que l'on admet qu'elle résulte d'une attitude qui maximise la clôture de la version sur elle-même et donc met entre parenthèses la norme épistémique des recoupements de versions[b].

En ce sens, la valeur éthique et épistémique de la littérature ne consisterait pas à dire le réel ou le monde sur un modèle d'adéquation de la représentation à l'existant ; et les fictions de faux ne promeuvent pas l'enregistrement ou la transcription du fait en tant que tel comme garantie de la valeur éthique de leur récit. Contre la vérité comme conformité, ou la vérité comme adéquation, se dessine donc plutôt l'horizon de la confiance et de l'alliance scellée entre les partenaires de la communication littéraire, dans le jeu de la suspension volontaire de crédulité ou d'incrédulité[5]. Dans le même temps, se voient déconstruites les garanties traditionnelles de la véridicité d'un texte, souvent réduite à un pur dispositif rhétorique, donc pastichable par le jeu de la *mimesis* formelle, si elle n'est pas adossée à une forme d'engagement pragmatique renouvelé et un tant soit peu *risqué* (même de manière absurde ou parodique) de l'écrivain. Ainsi la mise en scène du « je » de l'enquêteur et le récit détaillé de l'enquête,

---

[a] David Shields, *Besoin de réel. Un manifeste littéraire*, traduit par Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2016, p. 19.
[b] Jean-Marie Schaeffer, « Préface » dans *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 12.

l'apparat critique ou l'érudition exhibée, l'insertion dans un dispositif éditorial à prétention scientifique (telle que la collection des PUF où Taillandier publie ce qui est pourtant une fiction) ou l'ajout d'une riche documentation iconographique ou archivistique, n'attestent de rien en soi si le cadrage pragmatique qui conditionne la réception du livre ne se double pas d'une forme d'engagement dans le pacte fiduciaire qui oblige l'auteur et en retour convoque une interprétation à la fois critique et confiante du lecteur[6]. D'où les poétiques ironiques de la véridicité qui se multiplient dans notre corpus : faux catalogues, comme chez Perec, fausses archives, comme chez Bello, fausses postures auctoriales en première personne d'enquêteur diligent, comme chez Barnes, permettent tous de faire dysfonctionner les systèmes traditionnels d'attestation de la véridicité d'un texte. Plus ceux-ci sont exhibés, plus le texte est trompeur, comme le montrent de manière éclatante *Un cabinet d'amateur* ou *Flaubert's Parrot*. Prétendre dire le vrai sur un modèle aléthique devient dès lors une activité fortement suspecte d'inauthenticité.

En somme, ce que défont les fictions de faux, c'est l'évidence d'une corrélation entre la valeur éthique d'un texte, sa capacité à dire le vrai si elle se fonde sur le caractère factuel du récit et le choix de la non-fiction, et la rhétorique de la véridicité qui signale aux lecteurs les ambitions épistémiques et morales de l'ouvrage. Toute vérité n'est pas strictement d'ordre factuel et encore moins aléthique, et la prétention à la véridicité d'un texte peut aussi se dire par la construction de pactes de lecture complexes et donc exigeant la mise en débat des conditions de l'actualisation et de l'interprétation d'un récit ; tout dispositif véridictif ne signale pas une vérité aléthique ou factuelle, mais peut au contraire faire le jeu d'un mensonge ou d'une manipulation[7], ou, à l'inverse, servir de marque d'une vérité fiduciaire à faire émerger derrière l'apparente évidence de la solution ; tout récit prétendant dire le vrai n'est pas exempté de la nécessité d'un examen critique de la réalité de sa portée et de sa valeur épistémiques et éthiques. Ce qu'exigent les fictions de faux, en revanche, c'est une confiance renouvelée et assumée dans l'activité herméneutique, pourvu qu'elle soit consciente de ses méthodes et de ses objectifs, pourvu que l'équilibre entre délire et théorie fasse explicitement l'objet d'un réglage négocié : il est plus efficace, sur le plan épistémique, de déchiffrer les mises en abyme et les entraves ludiques à la lecture du récit de l'écriture d'un complot pour dénoncer une fausseté, que d'expliquer la nocivité de celle-ci dans un discours rationnel et factuel, revendique Eco dans le *Cimitero di Praga*[8], sans doute parce que la première activité nécessite des décisions herméneutiques concertées qui engagent le lecteur, le rendant en dernier ressort responsable de son interprétation. Mieux vaut faire confiance à Marana qu'à Lotaria, si l'on veut schématiser : l'une amène perpétuellement avec soi le risque de la sclérose de la lecture, de la fin de l'écriture

par la censure, la disparition, le tarissement ou la falsification comme négation de toute possibilité d'engagement fiduciaire, quand l'autre permet, par des intrigues toujours inachevées et donc toujours stimulantes, une constante mise à l'épreuve de soi du lecteur.

M. Decout rappelle que c'est à travers l'imposture « qu'il faut lire une partie du changement de régime narratif et des modalités de lecture qui s'opère entre le XIXe siècle et le XXIe siècle en considérant comme élément déterminant l'altération du rapport à l'enquête et une crise du paradigme de l'indice[a]. » Il nous semble de fait que la fin du positivisme de l'enquête et le soupçon porté sur l'efficacité de l'investigation indiciaire, déjà perceptible dans les récits de collection du XIXe siècle où la défaite du collectionneur ou de l'expert tient à une mauvaise lecture des signes, mais aussi à l'opacité de ceux-ci, débouche, pour la période qui nous intéresse, sur un doute ontologique et épistémique, une mise en crise profonde du rapport au réel et de la lisibilité de la réalité devenus spectacle ou hyperréel. La labilité ontologique du réel vient jeter le soupçon sur les pouvoirs épistémiques d'une enquête fonctionnant encore sur une mode indiciaire, donc *in fine* aléthique. Et de même que « toute une philosophie de la perception et du langage » se joue dans le tournant phénoméniste puis phénoménologique de la littérature qui tente de répondre à cette crise par une « redéfinition des formes romanesques par l'enquête et l'imposture[b] », de même, nous semble-t-il, toute une philosophie de la vérité dans son rapport à la littérature, fameusement difficile depuis Platon, et avec elle toute une défense à nouveaux frais de la fiction, adaptée aux crises contemporaines, se jouent dans les récits fictionnels de faux[9] – sans pour autant devoir, comme le craignait Eco, « revisiter complètement tout le cours de la philosophie d'Orient et d'Occident ».

La littérature contemporaine, et plus particulièrement celle du XXIe siècle, serait ainsi victime d'un double soupçon : celui d'une forme d'inutilité sociale, qui menacerait sa survie, et celui de ne posséder qu'une portée épistémique ou cognitive au pire difficilement déterminable, ou douteuse, au mieux commune à d'autres discours ; d'où une hantise de « fin(s) » ou de « mort » de la littérature à laquelle viendrait répondre un tournant « pragmatique » ou « éthique[c] ». Celui-ci semble délaisser la question de la représentation mimétique, de sa valeur et de ses pièges, au profit d'une réflexion sur l'agir des textes littéraires : on met l'accent sur des genres qui, se réappropriant l'enquête ou l'essai, « font

[a] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 36.
[b] *Ibid.*, p. 37-38.
[c] Voir Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, « Opus et modus operandi : agirs spécifiques et pouvoirs impropres de la littérature contemporaine (vue par elle-même) », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6931, 2019, nº 22. Pour une discussion de la pertinence des méthodes de lecture induites par ces « tournants », voir Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *LHT Fabula*, consulté le 15 mars 2019, http://www.fabula.org/lht/9/david.html, 1 février 2012.

montre à la fois d'un diagnostic sur l'opacité du réel, d'une forme de constructivisme social et d'une réflexivité accrue sur leurs modalités d'action », et donc « se pensent moins comme des *sources* d'informations que comme des *modes de saisie* spécifiques, qui "incorporent à leur forme une intelligence des processus qu'ils décrivent[a]". » La transformation de l'écrivain « en enquêteur […], en archiviste, en lanceur d'alerte, voire en thérapeute[b] » se ferait donc sur le mode d'une intégration à même le tissu textuel du fait, du document, de l'archive, ou du témoignage, donc de l'enregistrement du réel, au sens de M.-J. Zenetti[c], qui se double d'une réflexivité scripturale : c'est la combinaison de cette démarche d'enregistrement et de spécularité cognitive, de collecte et d'investigation des processus de collection et de mise en intrigue de faits, qui garantirait non seulement la portée éthique et épistémique des factographies et autres récits factuels[10], mais, vertigineusement, de l'ensemble de la littérature, gagnée par une forme d'essayisme où l'écrivain gage l'efficacité et l'utilité sociale de son texte sur la mise en scène de sa propre participation à la société. Ceci viendrait répondre à « une exigence contemporaine de factualité et d'un désir d'attestation », « une pulsion référentielle à l'œuvre dans notre civilisation[d] » où le récit, répondant à la « faim de réalité[11] » des contemporains, réaffirmerait ses pouvoirs par une production du réel réalisée par un écrivain s'impliquant dans la construction de la réalité et rendant compte de cette implication sur le mode d'une fragile conquête cognitive. Une telle littérature semble devoir ne réserver qu'une portion congrue à la fiction[12] : celle-ci, au mieux, « y est déployée pour sa potentialité cognitive, et non pour sa puissance romanesque », « sollicitée pour sa vertu cognitive, comme fiction de méthode selon la formule employée par Ivan Jablonka, mais aussi comme potentialité réparatrice ». On s'éloigne de la feintise ludique au profit de la conjecture et de l'expérience de pensée[13], ce qui semble devoir naturellement entraîner une forme de crainte d'un débordement fictionnel, d'une indistinction entre la véridiction et l'hypothèse, la narration factuelle et le récit fictif : « l'enquête travaille sur ou à partir de la fiction, pour en traquer les perturbations singulières, dans un ressassement paranoïaque, qui souligne que l'emprise des fictions n'a pas de fin[e]. » Crainte qui, comme nous le croyons, est nécessairement mise à distance dans des textes qui exhibent, justement, comme le fait Attanasio par exemple, le complexe partage du

[a] J.-P. Bertrand, F. Claisse et J. Huppe, « Opus et modus operandi », art. cit.
[b] *Ibid.*
[c] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
[d] Laurent Demanze, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6893, 2019, n° 22.
[e] *Ibid*.

fictionnel et du référentiel, de la conjecture et de la feintise, à l'intérieur de la reconstruction historique, où la succession cristalline de ces moments d'écriture fait l'objet d'un jeu réglé, qui ne prend sens que dans son actualisation au sein d'un échange littéraire critique où le lecteur, en dernier recours, a à juger de la valeur heuristique du récit – alors que la « littérature d'investigation », telle que la pratique aussi Jablonka, pourrait être soupçonnée de se proclamer d'autant plus « littérature » qu'elle chercherait à se soustraire aux exigences de falsifiabilité et de validation par le consensus des pairs qui gouvernent la réception des discours scientifiques[a].

On peut aussi promouvoir un modèle indiciaire sans s'en tenir à une conception strictement aléthique de la vérité, ou la penser sur le modèle de l'adéquation, comme le fait la « communication documentaire » analysée par Olivier Caïra, qui pratique le « recoupement des versions » pour parvenir à la production nodale de la réalité à partir d'un principe de cohérence, et dont il trouve un exemple particulièrement efficace dans l'univers policier, ce qui permet « de surmonter l'opposition traditionnelle entre monde "découvert" et monde "construit[b]" », donc de ne tomber ni dans le panfictionnalisme, ni dans le textualisme fort. Et de promouvoir un modèle de déduction fiable, qui fonde sa valeur documentaire dans l'isomorphisme de ses résultats avec des versions acceptées de la réalité. L'indiciaire n'est donc pas problématique en soi dès lors qu'il n'est pas strictement corrélé ni à un modèle exclusivement aléthique de vérité, ni à l'assomption systématique du caractère éthique du texte ainsi produit. La contrainte de la preuve qui caractérise la communication documentaire implique ainsi la falsifiabilité et la mise en discussion des résultats indiciairement produits, tandis que la fiction, elle, se définirait, toujours selon Caïra, comme « une *instruction pragmatique levant les contraintes de recoupement et d'isomorphisme dans le cadre d'une communication donnée.* Débarrassée de ces contraintes typiquement documentaires, la communication au sein d'un cadre fictionnel n'a plus besoin de sources stables et identifiables, plus besoin de séries de versions continues et concordantes, plus besoin d'une consistance propositionnelle autre que celle voulue par les protagonistes engagés dans ce cadre[c]. » Dès lors, la mise en scène des sources, authentiques ou fausses, le travail de la vraisemblance et de la cohérence que nous avons déjà noté dans les fictions de faux[14], le miroitement d'une référentialité possible d'une partie du récit, les recoupements pratiqués avec des versions tenues pour vraies du réel, ou la prétention à

[a] Florent Coste, « Propositions pour une littérature d'investigation », art. cit.
[b] Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 53.
[c] *Ibid.*, p. 79. Voir p. 80 et suiv. sur les conditions de bon fonctionnement de cette instruction, et pourquoi elle peut parfois être mal comprise, mal transmise ou refusée par les acteurs de la communication.

l'authenticité des conjectures et des reconstructions malgré l'instruction de cadrage fictionnel[a] dénotent une épistémologie qui fonctionnerait avec la suspension de la charge de la preuve, en substituant aux exigences véridictives du documentaire l'heuristique de la croyance et de l'incrédulité, de l'adhésion et du soupçon, qui gouverne l'interprétation, cadrée et réglée, des fictions[15]. La levée de la charge de la preuve, si elle est explicite et fonctionnelle dans le cadrage pragmatique mis en œuvre par les livres et leurs auteurs, s'accompagne ainsi d'une définition de règles du jeu herméneutique qui valent comme garanties éthiques et épistémiques du récit. Le déraillement du raisonnement indiciaire, la falsification des traces et des archives, l'exposition ironique de la non-fiabilité narratoriale fonctionnent à la fois comme symptômes et indices du cadre pragmatique, du régime de vérité et du régime d'interprétation offert au lecteur, et comme lieux de cristallisation où s'élaborent les nœuds et les programmes éthiques et épistémiques de ces fictions.

La paranoïa dont fait état Demanze est beaucoup susceptible de se développer, nous semble-t-il, dans des textes encore attachés à un modèle ontologique de réalité reposant sur une forme de réalisme fort devenu inaccessible, et un modèle aléthique de vérité qui consacre l'efficacité de l'enquête par le dévoilement final de vérités inconnues ou inédites mais néanmoins toujours déjà présentes, que dans une conception pragmatique du classement et de l'organisation des institutions et des objets sociaux, et fiduciaire de la vérité. Ce serait du reste ce dont témoignerait *« 53 jours »*, où la paranoïa est le résultat d'une mauvaise lecture à laquelle il peut être concédé au lecteur d'échapper en renonçant justement à une lecture transitive et référentielle pour explorer la force heuristique des jeux spéculaires du texte. Ou, à l'inverse, le délire inquisitorial paraît favorisé dans des récits où les impasses de l'enquête véridictive débouchent sur un « constructivisme social » (qu'on pourrait aussi appeler, comme Ferraris, « textualisme fort ») dans lequel

> le réel ne se distingue plus vraiment de ses représentations. Il s'ensuit un autre rapport aux traces et aux documents, d'une relation indiciaire qui permettait un dévoilement, une élucidation du réel, à une relation de soupçon où tout paraît contaminé par la fiction, y compris le rapport produit par l'enquêteur, qui contribue au miroitement ou à l'empilement infini des versions. Ce panfictionnalisme s'accompagne d'une conscience aiguë que le récit et la fiction font désormais partie intégrante de notre relation au réel. […] Ce scandale de l'effectivité du faux débouche sur une dénonciation du *storytelling* comme emprise, dont les effets performatifs sont exposés par les récits d'enquête, et parfois par l'enquête proprement dite : la seule vérité dicible dans un monde panfictionnaliste, et la seule morale de l'enquêteur, est le constat même du panfictionnalisme[b].

---

[a] Voir aussi le chapitre 4 dans *ibid*.

[b] Frédéric Claisse, « Fictions et non-fictions d'enquête : un modèle de saisie des mondes contemporains », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/7129, 2019, nº 22.

Se joue dans cet excès panfictionnaliste[a] d'abord une confusion entre réalité et réel, qui déduit de la place des fictions (au sens large employé ici) dans la construction de la réalité l'inconsistance ontologique du réel et son caractère inconnaissable ; et d'autre part une confusion entre récit et fiction qu'on trouve souvent quand le *storytelling* en général est constitué en épouvantail épistémique et politique. Or, qu'un textualisme fort mal compris, que le postulat d'une intransitivité absolue de la littérature, ramènent à la paranoïa et au délire, la fiction du faux en témoigne, à travers par exemple le narrateur narcissique de « *In una rete di linee che s'intersecano* » dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ce n'est pas un hasard si la parodie d'un rapport entièrement spéculaire au réel prend place dans un roman dans le roman : l'interpolation du délire herméneutique à l'intérieur d'un récit de la bonne et de la mauvaise lecture est l'exemple le plus efficace de *ce que n'est pas* la fiction bien comprise, et de ce que n'est pas une bonne lecture, une lecture de bonne foi, d'un texte fictif.

Nous rejoignons donc L. Demanze lorsqu'il écrit du contemporain que « l'époque n'est sans doute plus au partage net entre fiction et mouvement du savoir, qui ferait de la fiction une dérive mensongère ou une illusion trompeuse. L'époque n'est pas plus au postmodernisme, qui faisait de tout savoir une fiction qui s'ignore, un roman à peine un peu plus vrai que d'autres. Entre le positivisme et le postmodernisme, les récits d'enquête inventent une tierce voie, consciente que les faits sont des constructions et des interprétations, mais étayées sur des raisonnements, fondées sur un système de preuves, pour permettre de les réfuter. Dans ce cadre, la fiction n'est plus pensée comme l'envers du savoir, mais comme un de ses outils privilégiés[b]. » Nous plaidons en revanche pour une conception plus généreuse de la fiction, qui ne la réduise pas à la conjecture[16], à l'expérience de pensée ou à la scénarisation[17], à la fiction méthodologique ou à l'hypothèse, et qui ne confonde pas recours à l'imagination[18], qui peut être un exigeant exercice d'empathie réglée[19], comme le démontrent Sciascia ou Attanasio, et « facilité[20] » ; qui n'oublie pas le plaisir de la feintise et le frisson du faire-semblant. Ce qu'avait *déjà* compris le postmodernisme, quels que soient parfois les reproches caricaturaux qu'on puisse lui faire, c'est que fictionnalisation au sens de feintise n'est pas synonyme de relativisme, et que c'est dans la distinction du faux et de la fiction, plutôt que du fait et de la fiction, que peut se jouer la garantie épistémique qui confère à la littérature fictionnelle, malgré tout, le statut d'outil cognitif.

---

[a] Pour une analyse des problèmes théoriques posés par la position panfictionnaliste, voir l'introduction dans O. Caïra, *Définir la fiction*, *op. cit.*
[b] Laurent Demanze, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », art. cit.

Dans une conception principalement factuelle et aléthique de l'éthique littéraire, il faudrait alors rédimer les capacités de captation par le récit de l'attention et de la croyance des lecteurs (qu'on trouve critiquées dans les avertissements alarmants sur les dangers du *storytelling*) : la force persuasive de la narration, son efficacité pragmatique, se paieraient par l'emprunt des écrivains au réel – leur crédit se fonderait sur le fait que l'effectivité de leurs récits serait tournée vers la production de textes socialement éclairants et politiquement efficaces, d'une forme de transitivité du lien entre le texte et le monde[21]. C'est une telle vision qui est mise à distance ironiquement dans les récits de faux, non en tant qu'elle serait intrinsèquement dysfonctionnelle ou critiquable, mais en tant, en premier lieu, qu'elle ne saurait épuiser ni les pouvoirs épistémiques, ni la valeur éthique de la littérature, dont une trilogie comme *Les Falsificateurs* peut démontrer la force performative par le détournement de la visée référentielle même de la mise en récit du réel, au profit d'un fantasme démiurgique éthiquement défendu par une conception doxique et démocratique de la vérité[22].

Ensuite, en tant que, s'il s'agit bien de défendre une force pragmatique de la fiction, l'accent est davantage mis du côté de l'agentivité du lecteur appelé à s'emparer des textes pour en faire usage et les interpréter, que de l'écrivain qui reconquerrait une position d'autorité au moment même où il prétendrait faire acte d'humilité en revendiquant le tremblé des résultats de l'enquête et la modestie de sa participation sociale. Cette protestation de modestie se traduisant, selon F. Coste, par l'adoption de figures de « scribes » ou de « greffiers » pour définir la position auctoriale, on mesure toute l'ironie du « greffier » narrateur de Senges dont la modestie parodiquement surjouée vise au contraire à faire proliférer la fiction. Coste reconnaît du reste que « [t]out en procédant à une évacuation consciencieuse du subjectivisme, l'auteur-enquêteur ne parle paradoxalement que de lui, en train d'explorer et de frayer de nouveaux chemins[a] » ; quand le greffier de Senges fait de la déconstruction caustique de sa subjectivité la matière même de sa fiction.

Enfin, au soupçon des dérives du *storytelling* et du mensonge fictionnel qu'on retrouve en filigrane des protestations de vérité de la littérature factuelle, les fictions de faux répondent, de leur côté, par la critique d'un fétichisme de l'enregistrement, comme si la comparution du réel à même le texte devait à elle seule entraîner un jugement éthique favorable. S'il y a de fausses archives dans les récits de faussaires, c'est bien parce qu'ils revendiquent l'efficacité éthique et épistémique supérieure de la *réécriture*, palimpsestuelle et plagiaire, de l'histoire et du présent, par rapport au compte-rendu et à la simple citation ; qu'ils préfèrent la

[a] Florent Coste, « Propositions pour une littérature d'investigation », art. cit.

représentation à la présentation, et le jeu complexe du mimétique et de l'analogique comme rapport médiés et piégés à la réalité à l'incorporation dans le récit d'un réel toujours déjà textualisé. Et, pourrait-on ajouter, parce qu'ils préfèrent la « "surconscience différentialiste" (au sens de la revendication urgente de la frontière entre réalité et fiction[a]) » au panfictionnalisme. D. Perrot-Corpet montre ainsi qu'une réponse possible au règne du *storytelling* devenu même *storyliving*, comme prééminence du leurre comme *pseudo* sur la fiction comme *plasma*, peut tenir, dans certaines performances artistiques, justement à des pratiques ironiques qui rappelleraient la nécessité de ce différentialisme et d'une suspension de l'action (qui caractérise la fiction, selon F. Lavocat) dans la réception du récit, ainsi que d'une reconquête de l'autorité auctoriale par la resubjectivation de soi comme personnage (on songe à nouveau au greffier de Senges).

En ce sens, les récits de faux partent de ce qui est souvent le constant final des enquêtes littéraires factuelles, de la « littérature d'investigation » : celui que « l'enquête même est […] un générateur de fantasmes, un embrayeur de fictions, voire une forme paradigmatique de toute fiction », « que l'enquête, forme narrative d'institution du réel, est également une forme minimale de la fiction, avec une puissance d'adhésion et un effet de croyance soutenus[b] ». Mais, dans les littératures factuelles, ce constat se produit comme une découverte de l'auteur au cœur de l'aventure de l'écriture, et comme à son corps défendant, là où il se débat comme *malgré lui* avec « des outils, des personnages et des protocoles qui portent l'empreinte et prolongent des motifs fictionnels tirés des littératures populaires ou des industries narratives » en déplorant « combien les modalités mêmes d'élucidation et d'institution du réel sont portées par des trames fictionnelles conventionnelles ou recyclées » qui minent sa tentative de « creuser le réel pour en mettre au jour les aspects les plus invisibles, pour y puiser l'épaisseur d'une expérience concrète et lui redonner une force d'adhésion[c] ». À l'inverse, on l'a vu, les fictions de faux *exploitent* les stéréotypes génériques et les clichés fictionnels qu'elles convoquent pour donner une portée heuristique au connu, au type, à l'attendu du texte ; elles *ont foi* dans l'effet de croyance produit par le récit fictionnel et dans les constructions cristallines de la réalité que celui-ci produit, plutôt que de s'en méfier ou s'en sentir prisonnières ; elles célèbrent ludiquement ou mélancoliquement la capacité matricielle de l'enquête à générer non seulement des narrations, mais des fictions, en faisant de la fragilité épistémologique du paradigme

[a] Voir Danielle Perrot-Corpet, « Fictions en quête d'auteur : immersion, performance et auctorialité à l'ère du storytelling transmédial », *COnTEXTES*, consulté le 27 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/7135, 2019, nº 22.
[b] L. Demanze, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », art. cit.
[c] *Ibid.*

indiciaire, toujours susceptible d'être détourné sur le plan des abductions ou du cercle herméneutique, un outil pour se réapproprier critiquement la manière dont on interprète et conçoit la réalité. La fascination du lecteur que produit l'enquête comme machine narrative redoutablement efficace y est sciemment mise en scène ou déconstruite pour enjoindre à celui-ci de *prendre sa place* dans des pactes herméneutiques qui l'inquiètent tout en lui promettant le plaisir de la fiction. Ce que craint la littérature du réel, la fiction de faux s'en réjouit.

2. Critiques du lien entre véridicité et éthique

> *On « exhorte les romanciers à sortir de leur laboratoire pour s'aventurer dans le monde (un "ailleurs" historique, géographique ou même social paré de tous les charmes) mais ce monde donné comme réel a autant de consistance qu'un trompe-l'œil hâtivement tiré d'un magasin d'accessoires […]. Partout proclamé, l'amour du réel n'est le plus souvent que haine de la littérature envisagée comme questionnement complexe et perpétuel de sa propre essence et de son rapport autrement problématique au réel*[a]*. » Philippe Forest*

D'autre part, les fictions de faux tendent à contester l'idée que la factualité d'un texte en garantirait la portée éthique[23] : la relation d'adéquation du texte au réel[24], sa capacité à prendre en charge la preuve sous la forme d'une exigence de recoupement du texte avec des versions du monde[25], la morale de l'exactitude[26] fondée sur la dimension référentielle dont on le pare sont des procédés de légitimation de son utilité sociale ou épistémique dont on peut discuter, et qui ne dotent pas nécessairement le geste de son auteur d'une forme d'autorité éthique. Quand Jablonka écrit que « [c]oncilier sciences sociales et création littéraire, c'est tenter d'écrire de manière plus libre, plus juste, plus originale, plus réflexive, non pour relâcher la scientificité de la recherche, mais au contraire pour la renforcer[b] », la reconnaissance des propriétés de justice, d'originalité et de réflexivité de l'écriture littéraire se fait au prix de la répudiation de la fiction[27] au nom de l'assomption d'« une littérature du réel, une écriture du monde[c] ». À la littérature du réel la portée référentielle qui en consacre la transitivité[28], les pouvoirs d'action et donc l'utilité sociale, à elle la capacité de dire la réalité et donc le vrai, de se faire « *épistémologie dans une écriture*[d] ». Or on a vu combien les fictions de faux, justement,

---

[a] Philippe Forest, *« Le Roman, le réel », et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 38.
[b] Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*., p. 8.
[c] *Ibid.*, p. 9.
[d] *Ibid*.

déployaient une épistémologie spécifique, tributaire de la métatextualité qui les caractérise et qui est signalée souvent par des procédés qui, pour être typiquement fictionnels, n'en sont pas moins anti-immersifs et suspendent la croyance, tels que la métalepse ou la spécularité. La portée non pas seulement épistémique, mais épistémologique de ces récits est également liée aux procédés de parodie ou de déraillement de l'enquête dont Jablonka fait, dans son manifeste, la garantie de la véridicité et de l'heuristique de son discours. Elles en révèlent, de fait, les impensés et les impostures possibles. L'enquête qu'il mène dans *Laëtitia*, par exemple, est éminemment contestable[29] du point de vue des récits de faux : le récit de son investigation en première personne auprès des proches de cette femme assassinée n'est intrinsèquement pas falsifiable, puisque nul ne peut reproduire les conversations, les découvertes, qui dépendent des rapports étroits que l'historien entretient avec la sœur de Laëtitia et son avocate[30] (là où idéalement on peut consulter les archives, refaire l'enquête[31], des écrits historiques plus classiques : c'est leur capacité à être *relus* par les pairs qui fondent leur scientificité). Il écrit pourtant que « [l]a preuve souligne la différence non seulement entre l'histoire et la fiction, mais entre un texte scientifique et n'importe quel autre texte. […] L'objet matériel, le document cité, la référence vérifiable, en faisant communiquer avec le hors-texte, avec l'au-delà du texte, fonctionnent comme la garantie même du texte. Pouvoir vérifier, c'est aussi pouvoir contester[a]. » Il le reconnaît du reste également dans *Laëtitia*, à travers la dichotomie qu'il propose entre historien et journaliste : « le journaliste mène des enquêtes fondées sur des sources, […] comme un historien, à ceci près que ce dernier est censé préciser l'origine de ses archives. Sa documentation doit être, autant que possible, explicite, publique et accessible, alors qu'un journaliste peut "traiter" n'importe quelle source, du moment qu'elle lui apporte une infirmation utile. […] Dans le cadre de ce livre, j'ai rencontré des témoins et j'ai consulté des dossiers, en les complétant par les informations divulguées par les procès successifs[b]. » Le problème n'est pas de mettre en doute ce que Jablonka écrit ; le problème est qu'il se refuse, dans le livre, à choisir entre différents régimes de vérité et de véridicité : celui du journaliste, celui de l'historien, celui du juge, et celui de l'écrivain de *non-fiction*, à l'image de Capote qu'il cite[c] ; or il ne peut pas, dans un texte dont les prétentions véridictives s'égalent à celle d'un discours scientifique (puisqu'il écrit en tant qu'historien et que l'histoire est une littérature contemporaine), les tenir ensemble : cela, ce serait possible dans des pactes mixtes, qui ne sont pas *uniquement référentiels*, et ressortissent donc à un modèle fiduciaire, pseudo-factuel (ce qui

[a] *Ibid*, p. 174.
[b] Ivan Jablonka, *Laëtitia ou La Fin des hommes*, [2016], Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 110-111.
[c] *Ibid.*, p. 56, 362, 398. Carrère est aussi cité p. 398.

relèverait de la fiction conjecturale) ou fictionnel (ce qui relèverait de la feintise ludique partagée).

Les conjectures de l'auteur reposent par ailleurs sur des déductions dont les tenants et les aboutissants ne sont pas toujours donnés au lecteur : « Franck Perrais est un homme malmené par la vie, peu instruit, irritable, violent, mais j'ai acquis la conviction qu'il a aimé ses filles, du moins au bout d'un certain temps[a]. » Jablonka indique bien un faisceau d'indices pour étayer cette affirmation ; mais il n'empêche qu'elle nous est imposée d'emblée, sans cadre de discussion possible, puisqu'elle repose sur une intime conviction, soit ce qui, en dernier ressort, se passe de charge de preuve et de justification. Surtout, l'auteur donne une puissance véridictive inédite à ces conjectures, qui semblent le doter des mêmes pouvoirs que ceux du narrateur omniscient du roman réaliste traditionnel, à ceci près qu'elles se veulent non-fictionnelles, et même aléthiques : « Pour comprendre le tourment de Laëtitia, et parce que sa voix s'est éteinte à jamais, il est nécessaire de recourir à des fictions de méthode, c'est-à-dire des hypothèses capables, par leur caractère imaginaire, de pénétrer le secret d'une âme et d'établir la vérité des faits[b] [32]. »

Si bien que le récit ne s'autorise que de lui-même, que de la demande de croyance et d'adhésion qui est faite au lecteur, sans pour autant qu'il lui soit concédé de pouvoirs de négociation trop grands du pacte de lecture : comme il se veut hommage à l'adolescente disparue, il interdit qu'on fasse *usage* de lui, en raison de l'éthique mémorielle sur laquelle il se fonde[33]. Prenant la parole à la place de la victime[34] au nom d'une démarche féministe explicite dès le sous-titre, Jablonka se construit une position d'autorité (en raison de son statut d'historien[35]) qui revient *in fine* à faire de son enquête, toute trouée et incertaine qu'elle se prétende être[c], sinon le seul récit possible des événements, du moins un récit indiscutable, à accepter comme tel par le lecteur, et qui se rapprocherait, *in fine*, non pas de la modestie de l'écrivain enquêteur, mais de l'autorité du procureur : « Xavier Ronsin, procureur de la République à Nantes, s'est fait des alertes Google pour savoir en temps réel ce qui était en train de fuiter. Alors, au moyen d'une parole authentifiée et incontestable, il répond aux inexactitudes, aux rumeurs, aux contre-vérités, au délire, voire aux stratégies de déstabilisation[d] [36][…]. » La parole authentifiée et incontestable contre le délire : il s'agit ici aussi, comme le faisait Eco, de *limiter* l'interprétation possible des faits, au nom d'une éthique mémorielle ;

[a] *Ibid.*, p. 31.
[b] *Ibid.*, p. 295.
[c] Voir Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. op. cit.*, p. 242-243.
[d] I. Jablonka, *Laëtitia*, *op. cit.*, p. 112.

mais Eco le faisait dans le cadre d'une fiction qui *mettait en abyme* les processus de la déconstruction de ce qui devenait « délire » parce que le lecteur pouvait à son tour le qualifier comme tel.

Là réside, nous semble-t-il, la différence avec une œuvre comme *L'Adversaire* : la constante mise en scène de soi par Carrère dans ses récits n'est pas la reconquête d'une position d'autorité qui capitalise sur la fonction et le poids social du scripteur, car le texte n'a pas d'ambition *scientifique* : la vérité littéraire, factuelle, construite par recoupement, qui y est promue comme garantie éthique de la démarche qu'il entreprend, ne s'adosse pas à une relation asymétrique entre auteur et lecteur, l'un étant universitaire spécialiste de l'enquête (historique et sociologique), l'autre profane. Carrère, comme l'analyse Demanze[a], fonde le crédit qu'il réclame sur la mise en jeu de soi dans l'écriture[37] (c'est l'incipit de *L'Adversaire*), ou sur la mise à disposition du récit à ses acteurs chargés de le relire avant publication (comme dans *D'autres vies que la mienne*). Son enquête adopte une dimension sincèrement intersubjective : sa mise en récit est une mise à l'épreuve des interprétations et des conjectures de l'auteur soumises au lecteur, et ne prend sens que dans le moment de la communication littéraire où elle s'offre à l'interprétation critique et l'appropriation de celui-ci. Rien de tel, en revanche, dans un texte savant, qui s'offre à la discussion avant tout des *pairs*[38] (et quels pairs seront en mesure d'évaluer la vérité factuelle d'un texte comme *Laëtitia* ?). Jablonka, bien sûr, met en scène sciemment ce problème d'autorité auctoriale, de témoin masculin :

> Mais ne suis-je pas moi-même un homme ? Plus qu'un mandarin breveté, je suis un écrivain en sciences sociales. Sortant de nulle part, je sors une enquête sur vous, sur les grands drames de votre vie, […] je prétends expliquer la signification de votre existence. Or figurer dans un livre, s'y voir objectivé, disséqué, interprété, livré au public, c'est une forme de violence.
> Non seulement je suis un homme, mais je suis perçu comme une figure de l'autorité (le prof de fac poivre et sel, le Parisien, etc.). Devant les autoritaires autorisés, on reste sur son quant-à-soi[b] […].

Mais dire la position d'autorité ne la déconstruit pas magiquement[39], et aucun dispositif dans le texte, qui minerait vraiment la légitimité de la parole auctoriale à mener l'enquête et la raconter, ne vient, dans les faits, minorer le pouvoir épistémique que s'arroge l'historien : il reste un « autoritaire autorisé » dont le récit n'offre pas de prise au délire, parce qu'il l'interdit explicitement[40], ou à la discussion critique, parce que les protocoles de l'enquête relèvent davantage d'une approche d'écrivain-journaliste infalsifiable que d'historien[41].

---

[a] Voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête, op. cit.*, p. 207-215.
[b] Ivan Jablonka, *Laëtitia*, *op. cit.*, p. 386-387.

Surtout, Jablonka veut jouer sur tous les tableaux : critiquant les « facilités[42] » de la fiction-contrefaçon[a] et ses clichés (alors qu'on a vu, au contraire, l'intérêt épistémique d'un usage bien compris de ceux-ci), il entend pourtant héroïser la jeune femme éponyme ; il prétend s'en faire le témoin pour mieux parler pour elle[43] : « Je voudrais, au contraire, délivrer les hommes et les femmes de leur mort, les arracher au crime qui leur a fait perdre la vie et jusqu'à leur humanité. Non pas les honorer comme "victimes", car c'est encore les renvoyer à leur fin ; simplement les rétablir dans leur existence. Témoigner pour eux. Mon livre n'aura qu'une héroïne : Laëtitia[b]. » Mais « héroïser » une personne réelle dans un texte littéraire, on l'a vu avec *Il grande malfattore*, c'est un geste de *fictionnalisation* qui correspond à des codes génériques et des traditions précises et qui doit s'assumer comme tel, sans quoi il ne tient que du mythe[44], qui, contrairement à la fiction, n'en appelle pas à une adhésion conditionnelle[c]. De même, la figure de Laëtitia déshumanisée, dont le salut post-mortem et la dignité dépendraient du geste scriptural d'un enquêteur masculin qui lui ferait échapper à sa mort en reconstruisant malgré elle sa vie dans une enquête infalsifiable et monologique, est une construction *ad hoc* qui vient justifier par avance le bien-fondé éthique de la démarche, et qui semble en contradiction avec l'opération de généralisation (typique du paradigme indiciaire) qui consacre, elle, la valeur épistémique du récit : « Sa vie aussi nous importe, parce qu'elle est un fait social. Elle incarne deux phénomènes plus grands qu'elle : la vulnérabilité des enfants et les violences subies par les femmes[d]. » Si Laëtitia est exemplaire, si sa vie « nous importe » en raison de son exemplarité, s'agit-il encore de « rétablir dans son existence » une vie radicalement unique, pour lui redonner sa dignité parce que la transformation de son meurtre en fait-divers l'aurait dépersonnalisée ?

Quand Attanasio, par exemple, fait de Ciulla un personnage à la fois singulier et le prototype de toutes les diversités, elle tient le paradoxe grâce à deux éléments cruciaux : d'une part, grâce au fait que son protagoniste soit un *faussaire*, constamment pris à la fois dans une identité paradoxale, qui ne peut triompher que *pirandelliennement* pendant son procès, et dans une action paradoxale, dont on a vu qu'elle ressortit à une logique en droit intenable. D'autre part, grâce à l'adéquation entre le choix du protagoniste et le choix d'un pacte *à la fois* référentiel et fictionnel, qui joue sur la vieille partition aristotélicienne du singulier et du général, de la poésie et de l'histoire, mais en en inversant ironiquement les termes : la

[a] I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 19.
[b] Ivan Jablonka, *Laëtitia, op. cit.*, p. 10.
[c] Voir Olivier Caïra, *Définir la fiction, op. cit.*, p. 123.
[d] I. Jablonka, *Laëtitia*, *op. cit.*, p. 11.

singularité irréductible de Ciulla, qui échappe à la consignation dans les archives et ne peut que s'imaginer à partir des traces laissées à Catane et Caltagirone, ne peut se dire que dans la reconstruction lyrique, empathique, permise par la fiction ; quand l'importance de sa vie, son exemplarité, se lisent dans les *notizie* qui permettent l'articulation entre micro-histoire et « grande » histoire. La rigueur de cette partition est notamment sensible dans les choix stylistiques de l'écrivaine, avec l'adoption d'un style différent entre les *notizie* et les passages simplement numérotés : ces derniers ne sont pas exempts de flux de conscience, de phrases nominales brèves pour imiter des sensations soudaines et brutales, des mouvements de conscience et des perceptions, comme ceux d'un Ciulla dépressif prenant du véronal pour dormir[a], dans une forme d'élévation lyrique de la détresse que s'interdit la narratrice dans les *notizie*. De même lorsque le faussaire reçoit un coup de couteau de l'oncle de son amant : la scène est décrite poétiquement, par impressions rapides, dans le retournement brutal d'une scène d'escapade amoureuse qui devient scène de violence[b], par opposition aux notices plus sèches, moins lyriques.

Car, sous certains aspects, la romancière semble adopter les principes esthétiques de son faussaire, ou du moins ceux qu'elle lui prête. Ciulla alterne entre expérimentations avec le nouveau médium de son temps, la photographie, et une peinture plus déréalisante : « À travers d'autres lignes, chercher d'autres formes, expérimenter d'autres signes pour rejoindre le réel que pendant des années il avait tenté de déchiffrer avec la photographie : détails et détails d'une croûte plastique, mais au noyau, brillant ou strié dans son être, toujours autre[c]. » Le réel est ailleurs, il ne peut résider seulement dans la tentative – toujours située – de l'enregistrer mécaniquement : il est aussi à recréer par une forme de représentation inédite, innovante. Ainsi pourraient également s'expliquer, peut-être, l'alternance proposée par Attanasio entre *notizie* et *raguagli*, entre l'enregistrement et la transcription engagés des archives, comme un regard de photographe sur le réel du passé, et la recréation fictionnelle. À l'inverse, parce qu'il ne s'autorise pas la fiction, Jablonka achoppe sur la singularité perdue de Laëtitia et, au moment même où il prétend en rétablir l'existence, la transforme en relique : « Laëtitia, on peut seulement l'entourer, l'effleurer, la sertir, et nos mots sont alors semblables à ces parures qui subsistent des civilisations disparues[d]. » Les gestes d'Attanasio sont complémentaires mais

[a] Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone, op. cit.*, p. 90.
[b] *Ibid.*, p. 87.
[c] "*Attraversare altre linee, cercare altre forme, sperimentare altri segni per raggiungere il reale che per anni aveva tentati di decifrare con la fotografia: dettagli e dettagli di una plastica crosta, ma il nucleo, brillante o corrugato del suo esserci, sempre oltre*." *Ibid.*, p. 93.
[d] I. Jablonka, *Laëtitia*, *op. cit.*, p. 48-49.

relèvent de régimes de vérité distincts qu'on ne peut subsumer sous une seule parole d'autorité, comme le fait Jablonka ; ils demandent une lecture fiduciaire qui ne peut s'accommoder de l'asymétrie de légitimité entre l'historien savant et le lecteur profane.

Pour Demanze, dans l'écriture de l'enquête, « il s'agit de faire du lecteur un coproducteur du savoir, en l'amenant à se mettre dans les pas de l'enquêteur, à réeffectuer les opérations critiques, à soupeser les preuves, à discuter l'effet d'autorité d'un savoir. L'enquête a l'ambition d'être une forme collaborative qui repose sur une lecture active et participative, dans la constitution d'un savoir : c'est ce que mettent bien en évidence les romans policiers qui à leur mesure sont des fictions démocratiques du savoir[a]. » C'est ce qui fonde le lien entre vérité et éthique[45] : la production du savoir partagé, parce qu'elle repose sur la capacité d'investissement du lecteur, est efficace et démocratique. Mais ce n'est pas le cas, en rigueur, et malgré le discours explicite qui y est tenu par l'auteur et ses intentions affichées, dans *Laëtitia* : le lecteur n'a pas de réel moyen de « collaborer » à l'enquête, et il peut davantage assentir que participer, comme en témoigne le glissement de la figure de l'enquêteur à celle du procureur. La comparaison avec le roman policier[46] est éclairante : pour déjouer les entraves à la lecture, les limites de l'interprétation et l'asymétrie des positions lectorales, symbolisée par les relations Holmes-Watson ou Poirot-Hastings, qui y sont imposées aux lecteurs, il faut décider de faire usage du texte plutôt que de l'interpréter selon le cahier des charges explicitement ou implicitement inclus dans le contrat de lecture ; il faut jouer les Ariadne Oliver, tenir à la fiction et ses possibles malgré les tentatives du détective pour imposer sa légitimité et sa solution. Or c'est impossible de le faire légitimement si on tient compte des instructions de cadrage de *Laëtitia*, puisque la force mémorielle du récit interdit une lecture du soupçon, ou même une lecture ludique du déraillement de l'enquête. Laëtitia est une héroïne : elle n'est pas artificiellement et ostensiblement construite comme telle pour les besoins de l'apologue politique, comme chez Fo et Sciotto, ou ironiquement déconstruite comme telle, rendue à son statut creux d'icône devenue idole, comme le Flaubert de Barnes ou le Chatterton d'Ackroyd. Elle est sérieusement héroïque, sérieusement exemplaire, une icône de plein droit. Ce choix éthique induit de fait des contradictions avec les dispositifs véridictifs et pragmatiques qui encadrent la réception du texte ; et ces impasses nous semblent particulièrement évidentes à l'aune de la comparaison éthique et épistémique avec les fictions de faux.

Ce n'est pas que celles-ci, donc, refusent le vrai et la vérité : comme l'affirme avec force Sciascia, « l'écrivain est un homme qui prend plaisir à la vérité, qui ressent comme un plaisir

[a] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête, op. cit.*, p. 219. Il commente le travail de Jablonka en particulier dans ce passage.

le fait de dire la vérité, et se vit avec plaisir comme un instrument de l'écriture[a]. » Cette vérité, cependant, y fait l'objet d'une nette redéfinition : elle n'est pas d'ordre aléthique, d'adéquation ou de conformité, mais elle se présente comme une vérité fiduciaire, à construire par le lecteur à traves l'élaboration d'une méthode d'interprétation qui doit juger moins de la conformité de la représentation au modèle ou de la référentialité des faits exposés, que du caractère heuristique de la fiction comme support de la communication littéraire, donc d'un jeu ludique, piégé et complexe, entre auteur et lecteur. L'enquête y a donc un rôle drastiquement différent : elle n'est pas tentative fragile et trouée de dire un état du monde, mais, dans son déraillement, imposture réglée qui propose des mises en intrigue cristallines d'où apercevoir, dans le chatoiement mouvant et réversible de ses facettes, le réel : « Vous souvenez-vous de ce que Malraux disait de Faulkner ? Il disait qu'il avait réalisé "l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier". J'aimerais tellement qu'on dise de moi écrivain que j'ai "introduit le drame pirandellien dans le roman policier" ! De moi comme individu, individu qui a écrit, incidemment, des livres, je voudrais qu'on dise "Il a contredit et il s'est contredit." Comme pour signifier : il fut vivant au milieu de tant d'"âmes mortes", parmi tant d'hommes qui ne contredisaient pas et ne se contredisaient pas[b]. » L'art de la contradiction pirandellienne, appliquée à soi-même et aux autres, à ses enquêtes et à celles des autres : telle est la pratique cristalline, et non la corrélation vérité-véridicité-éthique, qui fonde l'éthique des récits de faux[47].

II. Discours de savoir, savoirs fictionnels

Deuxième prémisse sur laquelle se fonde l'éthique des littératures d'investigation : la modestie auctoriale affichée, les contradictions et les errances relatées de l'enquête, garantiraient l'écrivain contre le discours autoritaire qui minerait ses ambitions démocratiques, et permettraient à la littérature d'être discours de savoir sans être discours de pouvoir. Mais on peut aussi défendre une dimension épistémique de la littérature par une attitude éthique inverse, qui consisterait à jouer avec des positions d'autorité pour les incarner et les déjouer, à se faire auteur clamant pirandelliennement son autorité pour mieux provoquer la réaction du lecteur. Le savoir, qui n'est parfois qu'une méthode de lecture et d'interprétation, voire de contradiction,

[a] Leonardo Sciascia et Marcelle Padovani, *La Sicile comme métaphore, op. cit.*, p. 127.
[b] *Ibid.*, p. 138-139.

qui se dégagerait ainsi des récits de faux, serait à conquérir à travers un jeu à la fois ludique et agonistique où les positions et les actions de l'auteur et du lecteur sont à négocier.

L. Demanze rappelle que, depuis le XIX[e] siècle, le conflit entre littérature et savoirs a fait de la première un lieu de contre-savoir où les discours à prétention scientifique se voient critiqués « comme des constructions rhétoriques, sinon fictionnelles, qui s'ignorent[a] » ; tandis que l'éclatement disciplinaire des connaissances se voit compensé par des dispositifs et des agencements textuels qui font de la littérature « une encyclopédie ouverte, faite de réseaux et de combinatoires, qui pense le savoir comme une multiplicité permettant par ses connexions une lecture plurielle du réel[b]. » Cette reconquête épistémique, cependant, se paie, notamment chez Flaubert, qu'il analyse, par un refus du romanesque qui conditionne le scepticisme critique, par quoi les savoirs sont mis à l'épreuve, à l'abandon de la suspension d'incrédulité, et donc d'un pacte de lecture romanesque[c]. À nouveau, il semblerait que la portée épistémique et éthique de la littérature dans son rapport au réel se fonde sur un refus de la feintise ludique partagée. Les réseaux de sens et les constellations de connaissance que la littérature parvient à construire dans le texte ne se développent pas tant dans des intrigues immersives que dans des récits qui se dépouillent et se réduisent parfois à des listes, des énumérations, ou des catalogues, incomplets et troués[d]. Et l'autorité de l'auteur se voit minée, au point qu'il ne resterait à celui-ci guère davantage que l'ironie et l'assomption de l'idiotie :

> Dépossédé de son magistère d'autrefois, l'écrivain cesse de pouvoir revendiquer le statut de *polymathes* et ne peut s'inscrire dans l'espace saturé et énigmatique des savoirs que sur le mode de la marginalité ou du burlesque. Par là même, il révèle les envers et les travers du savoir, sur quelle folie il repose et quelle bêtise il recèle. Surtout, cette démesure où tout semble déjà dit dérobe à l'écrivain l'initiative de la création et le contraint à mener un travail soustractif de détournement contre l'accumulation monstrueuse de l'encyclopédie. Le voilà désormais plagiaire, imposteur, copiste ou faussaire, dans une entreprise pour miner de l'intérieur la volonté de maîtrise et d'appropriation au cœur du projet encyclopédique[e].

Si l'écrivain se fait faussaire, ce serait donc malgré lui, dans une tentative mélancolique et ironique de construction d'un discours para-scientifique, qui fonde le savoir littéraire sur la broderie du commentaire marginal, la dislocation des systèmes de connaissance dans la liste et la fragmentation, et la minoration caustique des pouvoirs de l'écrivain, qui peut se retrouver à jouer les *idiots*, c'est-à-dire les dépositaires d'un savoir singulier, d'une *mathesis singularis*.

---

[a] Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques*, *op. cit.*, p. 14.
[b] *Ibid.*, p. 15.
[c] Voir *Ibid.*, p. 24.
[d] *Ibid.*, p. 27.
[e] *Ibid.*, p. 28.

Reste à savoir, donc, ce qu'il en est dans le cas où la falsification est assumée, l'imposture désirée et voulue, le faux rendu heuristique : quel type de savoir, et quelles garanties épistémiques, les fictions du faux offrent-elles ? Si celles-ci ne se fondent ni sur une position de modestie auctoriale, ni sur une répudiation de la feintise ludique, comment opèrent-elles et quelle en est dès lors la portée éthique ? Si elles n'adoptent pas toutes le dispositif des encyclopédies éclatées propre aux fictions encyclopédiques de Demanze (on a vu, cependant, les parentés entre ces fictions et nos récits de collection contemporains), comment construisent-elles, dans et par la fiction, une critique des discours de savoir à prétention scientifique, à commencer par ceux qui intéressent le plus directement le faux, ses faux tableaux et ses faux documents, archives ou reliques, l'histoire et l'histoire de l'art ? Enfin, quel type de savoir singulier la pratique de la falsification permet-elle de mettre en place ?

1. Déplacements de l'imposture

> *« À chaque fois que j'entends le mot "expert", répliqua-t-elle, je sors mon flingue*[a]*. » Harriet Scrope, dans* Chatterton *de Peter Ackroyd.*

Il y a, dans les fictions de faux, une inquiétude réelle sur les ressorts de domination et de pouvoir qui sous-tendent les discours de savoir, notamment sur les moyens dont ils attestent la vérité et la véridicité de leurs assertions. C'est sensible, par exemple, dans le passage du premier au deuxième tome de la trilogie d'Antoine Bello : alors que dans *Les Falsificateurs* Sliv ne proposait que des falsifications qu'il considérait comme moralement consensuelles (protéger le peuple bochiman des prédations des entreprises occidentales en falsifiant son histoire, par exemple – on peut bien sûr interroger les présupposés coloniaux et notamment le recours à la figure du *white savior* que cela implique), il découvre dans *Les Éclaireurs*, longue interrogation fictionnelle sur les raisons et les conséquences de la guerre en Irak et du mensonge d'État, que c'est l'une des falsifications du CFR qui est à l'origine de la création et du développement d'Al-Qaïda, en raison notamment de son adoption aveugle d'un vision huntingtonienne du monde. La vision positive et ludique de la falsification qui prévalait jusque-là est confrontée à un questionnement plus pessimiste sur les acteurs et les institutions qui détiennent le contrôle de l'information et du savoir. Comme chez Taillandier, la réponse en passe non par l'abandon de la falsification, mais au contraire par une énergie redoublée à

[a] "*'Whenever I hear the word expert,' she replied, 'I reach for my gun.'*" Peter Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 200.

produire des contre-savoirs fictionnels convaincants : à ceci près qu'ils sont démocratiquement partagés comme mythes chez Taillandier, alors que Sliv propose ses falsifications indétectées en guise de *pharmakon* contre les récits mensongers du pouvoir. Au « nous » collectif de *Par les écrans du monde*, qui affirme une autorité rhizomatique et le caractère heuristique de l'épopée, s'oppose le « je » du faussaire auteur démiurge, qui entend rétablir l'équilibre des versions du monde, fictionnelles ou non, qui composent la réalité.

Mais ces fictions ne prennent pas uniquement place dans des stratégies de guerre informationnelle : elles se veulent aussi discours de savoir, ou au moins discours heuristiques à part entière. Dans *La forza del falso*, Eco cite plusieurs exemples d'erreurs théoriques ou historiques qui sont paradoxalement parvenues à produire du vrai[a] ; c'est le même mécanisme qui sous-tend les efforts des protagonistes de Bello ou Taillandier, l'idée que l'efficacité pragmatique d'une bonne fiction, supérieure à celle d'un discours savant, justifierait qu'on prêche le faux pour faire produire le vrai, qu'on falsifie l'histoire pour réparer le présent (des Bochimans aux Mayas), qu'on pirate la cartographie pour déconstruire les idéologies politiques et en promouvoir d'autres. Les fictions de faux interrogent ainsi les acteurs autorisés à produire du savoir, et, par leur pratique réglée de l'imposture et de la falsification, proposent des renversements d'autorité qui se veulent heuristiques.

La critique des faussaires contre les experts, en particulier, est double : d'un part, leur compétence scientifique est régulièrement ridiculisée, et leur morale critiquée : les experts seraient corrompus et incompétents, leurs méthodes seraient de toute façon douteuses et n'auraient de scientifique que le nom, rien n'est plus facile que de les berner : on en voit le prototype dans le Courmansel de *La Dame qui a perdu son peintre*, et l'illustration la plus frappante sans doute dans le personnage d'Iwan de *F*, qui occupe tous les rôles, peintre, faussaire, expert, marchand, critique[48]. Ils sont une constante source d'humour caustique dans les romans de faux, ou dans les récits policiers centrés sur l'histoire de l'art, à l'image des odieux spécialistes de Titien dans *The Titian Committee*, un autre roman de Iain Pears mettant en scène Argyll et Flavia, qui s'inspire peut-être du Rembrandt Research Project[b]. D'autre part, c'est la légitimité même de l'expertise qui est remise en cause[49] : comme le souligne T. Lenain, à en croire les faussaires, « la mystique de la signature et le fantasme de l'originalité auctoriale, nourries par un monde de l'art orienté vers le marché à travers l'éducation, les institutions artistiques, les galeries, etc., ne se maintiendraient jamais sinon par la force de la répression » ; si bien que, « lorsqu'un savant dérouté et mortifié est forcé de reconnaître l'effroyable précarité

[a] Umberto Eco, « La forza del falso », art. cit., p. 295.
[b] Iain Pears, *The Titian Committee*, Londres, Victor Gollancz, 1991.

de nombreux jugement d'authenticité », il s'agit d'un de ces « moments privilégiés où il est prouvé que l'idéologie dominante ne repose sur rien d'autre qu'un désir consensuel pas si désintéressé d'y croire[a]. » Il est d'autant plus facile de moquer les errements des experts que, contrairement aux historiens par exemple, leur discours est présenté comme un discours purement autoritaire[50] : l'enquête n'est pas mise en récit, le raisonnement n'est pas développé, dans un certificat[b] ; il s'agit d'une pure déclaration performative qu'un faux suffit à fragiliser ; une déclaration qui plus est codée selon une rhétorique spécifique et parfois spécieuse[c]. Dès lors, il est aisé de jouer fiction contre discours performatif, de défendre les valeurs heuristiques du faux contre une parole perçue comme autoritaire, au service du pouvoir capitaliste, et tributaire d'un attributionnisme et de conceptions de l'autorité, de l'authenticité et de l'originalité que le faux contribue à déconstruire.

Le faux se construit ainsi comme une enquête et une contre-enquête, dans un jeu agonistique avec l'expert : sa préparation nécessite une phrase d'investigation qui met le faussaire à égalité avec le savant, aussi bien sur le plan des connaissances que de celui des outils conceptuels utilisés pour théoriser et discourir de l'art, comme en témoignent les écrits d'Hebborn ; tandis que sa conception ressemble à la réflexion de Winckler façonnant ses puzzles : « Car ensuite, une fois que l'œuvre serait terminée, l'expert qui étudierait mon Picasso ferait lui aussi son enquête : il se plongerait dans les ouvrages pour déterminer l'année, le lieu de fabrication, les œuvres existantes déjà authentifiées… Il ferait le même travail que moi, mais dans l'autre sens[d]. » Il faut donc laisser suffisamment d'indices pour que le savant dupé ait le loisir de jouer le jeu de son enquête. En ce sens, les récits de faux qui mettent en scène des faussaires programment une position lectorale qui ne repose plus tant sur l'identification du lecteur, comme dans les romans policiers, au narrateur aveuglé, qu'à l'expert ou au savant : il doit recomposer le jeu manipulateur de l'écrivain comme le savant doit déjouer celui de l'expert, en se risquant à des décisions et des interprétations qui peuvent parfois se retourner contre lui, et qui ont pour but de dévoiler la fragilité des mécanismes de sacralisation, de

---

[a] Thierry Lenain, *Art Forgery, op. cit.*, p. 31. Sur le caractère « ambigu » du catalogue raisonné par exemple, voir Christian Huemer, « Mascarades de désintéressement : le Connoisseurship et les instruments de la salle des ventes » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre, 2014, p. 103-115. Pour une étude d'un cas particulièrement problématique d'établissement d'un catalogue raisonné, voir Gary Schwartz, « A Corpus of Rembrandt Paintings as a Test Case for Connoisseurship » art. cit. ; « The Rembrandt Re-Trial », *The Burlington Magazine*, consulté le 26 octobre 2018, https://www.jstor.org/stable/885239, 1992, vol. 134, nº 1070, p. 285.
[b] Thierry Lenain, *Art Forgery*, op. *cit.*, p. 111.
[c] Voir Dominique Pagès et Jean-Marie Schmitt, « L'authentification : un acte de langage », art. cit., p. 48. On trouvera dans plusieurs articles du catalogue de vives critiques, par des autorités du monde de l'art, de l'expertise et de ses représentants.
[d] Guy Ribes et Jean-Baptiste Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 116.

classification et d'analyse de l'art. On en trouve un exemple éclatant dans *Excusez les fautes du copiste*, où Sylvain demande au lecteur de « juger » en le plaçant dans la même position d'enquêteur piégé que ses victimes du monde de l'art, pour défendre une conception « révolutionnaire » qui corrode les mécanismes de pouvoir qui fondent le marché de l'art et son fonctionnement.

Cet éloge de la contre-expertise des faussaires comme critique des limites informulées de l'attributionnisme et des pratiques scientifiques telles que l'histoire de l'art[51] ou la philologie conduit les fictions de faussaires à opérer un déplacement de l'imposture, du falsificateur au savant, en dénonçant une « prétention mal fondée au savoir[a] » de la part de ce dernier. Ainsi, dans *The Raphael Affair*, Argyll conçoit-il l'histoire de l'art comme le récit du démenti d'erreurs consensuelles et de la commission de nouvelles méprises[b], tout comme le faussaire narrateur du roman de Ferrillon[c]. Le consensus ne serait que le symptôme d'un rapport de forces au sein de l'institution académique : « C'est une affaire d'opinion. Si suffisamment de gens disent que [le Raphaël] est authentique, il l'est[d]. » L'attribution ne présume donc pas de l'histoire de production d'un tableau, mais de sa perception sociale et scientifique à un moment donné. L'imposture que dénoncent les faussaires et les romans qui les mettent en scène tiendrait dans la tentation des experts de faire passer ce qui est un énoncé performatif pour un énoncé véridictif[52], lorsque, devant le risque de révélation d'une falsification, on préfère faire valoir la force de la performativité sur le souci de la vérité. Le commissaire Bottando cite ainsi le cas d'un faux Watteau :

> Il est certain à quatre-vingt-quinze pourcents que c'est un faux. Mais qui l'admettra ? Pas le musée, qui a payé trois millions de dollars, ni le marchand d'art, qui devra peut-être rendre l'argent, et pas les critiques ni les historiens, qui se sont déjà extasiés sur lui. Il est donc resté en place, malgré des preuves évidentes et définitives qu'il s'agit d'un canular monstrueux[e].

S'il était prouvé en effet que la performativité des assertions des historiens et critiques n'induisait pas, par consensus général, leur véridicité, les conséquences seraient catastrophiques pour l'ensemble des institutions concernées : Bottando évoque la démission du directeur du musée, celle du ministre de la Culture, et même la chute du gouvernement. Si

---

[a] Federico Zeri, *J'avoue m'être trompé*, *op. cit.*, p. 135.
[b] Iain Pears, *The Raphael Affair*, *op. cit.*, p. 73.
[c] Jules-François Ferrillon, *Faussaire*, *op. cit.*, p. 100.
[d] "*It's all a matter of opinion. If enough people say it's genuine, then it is*." I. Pears, *The Raphael Affair*, *op. cit.*, p. 74.
[e] "*It's ninety-five percent certain it's a phoney. But who admits it? Not the museum, which paid three million dollars, not the art dealer who might have to give the money back, and not the critics and historians, who have already said how wonderful it is. So there it stays, despite clear and conclusive evidence that it's a monstrous hoax*." *Ibid*., p. 79.

musées et ministères veulent pouvoir continuer d'assurer leur rôle social et politique, ils n'ont d'autre choix, loin d'accueillir les voix critiques et de pratiquer la remise en cause de leur travail, que d'écraser toute voix dissidente. Ainsi, selon Bottando, si Argyll s'avisait de révéler la supercherie, « ils l'anéantiraient. Et ils auraient peut-être même raison[a]. »

The Raphael Affair s'avère particulièrement ironique lorsque le marchand chargé de la vente du tableau éponyme propose déjà ses premières conclusions sur la manière dont la découverte va modifier l'écriture de l'histoire de l'art[b] : l'ensemble du discours scientifique des spécialistes de Raphaël se trouve miné par le faux. Celui-ci vient ainsi construire une histoire de l'art parallèle fondée sur le fantasme qui se superpose à l'histoire de l'art précédemment construite par les travaux scientifiques. Le faussaire peut alors apparaître comme un contre-expert, manifester un discours sur l'histoire de l'art présenté comme plus vérace parce que plus lucide sur ses propres limites, et partant d'une position de marginalité qui vient subvertir les rapports de pouvoir à l'œuvre dans des champs disciplinaires étroitement reliés à des marchés (d'art, de vente de manuscrit, etc.) ; ou encore proposer des œuvres qui, une fois dénoncées comme faux, permettent de contourner le mythe de l'authenticité et la tentation de considérer l'œuvre comme une relique pour la regarder vraiment. C'est la conclusion vers laquelle semble tendre *F* : commentant un tableau d'Iwan, Arthur confie à sa petite-fille Marie :

> – […] En tout cas, l'homme savait peindre. Penses-y et ne l'oublie pas. Il savait peindre.
> – Qui ?
> – Iwan.
> – Mais le tableau n'est pas d'Iwan[c].

Dans ce dialogue se joue l'impossible reconnaissance du faussaire en tant que peintre, alors qu'il est peut-être le seul personnage du roman à produire quelque chose qui ne soit pas de l'ordre de l'imposture – contrairement à ses frères Eric, mentant pour masquer sa ruine, et Martin, prêtre catholique sans foi : à défaut de se fier aux institutions légitimes de production du savoir, le faussaire manifeste, même de manière conservatrice, une forme de *foi* dans l'art, qu'on retrouve jusque dans l'iconoclasme d'un Sylvain, jusque dans les rêves de grandeur d'un Chatterton et même, du côté des dupes, jusque dans la mélancolie d'un Freddie. L'économie de la confiance que les fictions de faux offrent à leur lecteur comme forme d'autorité paradoxale reconquise sur le renversement de l'accusation d'imposture (il faut *prêter foi* aux écrits, à leurs

---

[a] "*They'd wipe him out. They might even be right*." *Ibid.*, p. 80.
[b] *Ibid.*, p. 36-37.
[c] „*'Aber malen konnte er. Denk daran, und vergiss es nicht. Malen konnte er.' 'Wer?' 'Iwan' 'Aber das ist nicht von Iwan.'*" Daniel Kehlmann, *F*, *op. cit.*, p. 364-365, trad. cit. p. 290 .

narrateurs et à leurs protagonistes, quand bien même cette foi est conditionnelle et critique) s'arrime donc à une foi renouvelée dans la valeur de l'art et de l'historiographie. Ce n'est pas que les faussaires ni les auteurs qui les mettent en scène soient de cyniques nihilistes : au contraire, ils réaffirment une forme de puissance de la fiction qui se déploie dans leur jeu avec les puissances du faux. Loin de la modestie des encyclopédistes contemporains mélancoliques, qui s'effacent à regret, et loin de la confiance dans la pure présentation du réel (comme dans les montages factographiques) ou dans la simple problématisation de sa perception à travers une enquête narrée (comme dans les littératures du réel et d'investigation), les faussaires narrateurs et les écrivains de récits de faux se veulent de solides adversaires à la hauteur du jeu herméneutique, agonistique ou ludique, dans lequel se refonde, par-delà la mélancolie, une confiance dans la productivité de l'écriture, de l'art, de l'historiographie. C'est le sens du *Cabinet d'amateur* de Perec, où la machination textuelle fonctionne, au-delà de la mise au tombeau des œuvres précédentes, comme un refus de la mort de l'art et de l'écriture, et la réaffirmation d'un plaisir partagé entre l'écrivain et le lecteur ; c'est le sens de la rédemption finale de Vella historiographe, à qui incombe en dernier lieu de vivre dans le « monde de la vérité » ; c'est celui de la démarche de Philip poursuivant le canular de la survie de Chatterton pour l'amour de la rêverie et de la poésie qu'incarnait Charles.

2. Érudition, idiotie et fabulation

Mais le rapport des fictions de faux aux discours de savoir se joue également dans l'invention d'une forme d'érudition proprement fictionnelle, d'idiotismes consentis par lesquels elles entendent défendre une dimension épistémique propre à la fiction, ou au faux. Nathalie Piégay-Gros définit l'érudition comme « une méthode de connaissance fondée sur l'étude des textes », « une démarche épistémologique et une méthode critique », qui ne produit pas un savoir « commun, repérable, partageable », mais « singulier, spécialisé », qui « isole plus qu'il ne rassemble » et peut « verser dans la pure invention et enchanter d'étrange façon l'imagination[a] ». Ceux qui la mettent en œuvre s'intéressent volontiers au perdu, au désuet, à l'oublié, et, dès lors, bien que « sans autorité, ces savoirs n'en sont pas moins étonnamment puissants pour l'imagination : ils n'ont plus d'usage mais retrouvés de façon aléatoire, ils peuvent être réinvestis sans crainte du hasard ni de l'erreur par l'écrivain ou l'artiste[b] ». En

[a] Nathalie Piégay-Gros, « L'érudition imaginaire », *Arts et Savoirs*, consulté le 9 septembre 2020, https://journals.openedition.org/aes/306, 2015, nº 5.
[b] *Ibid.*

effet, fondés sur la mélancolie de la perte et la traque des lacunes, ils exploitent ces dernières pour en faire des territoires de la fiction. Contrairement aux investigations littéraires qui sertissent autour du manque un commentaire incertain, et font de la préservation de celui-ci une forme d'attestation de véridicité de l'enquête, l'érudition imaginaire, telle que la définit Piégay-Gros, reprend à son compte un désir d'exhaustivité et de totalisation que la contemporanéité considère souvent comme vain et égarant : « C'est en quoi elle oscille entre une forme de jubilation décomplexée, dans la littérature contemporaine, et une mélancolie propre à une poétique des ruines. C'est dans ce deuil-ci, dans ce désenchantement particulier que la fiction s'approprie le savoir savant, pour en jouer, le liquider ou l'enchanter[a]. » Mais, marquée par le désenchantement du savoir humaniste, elle semble n'affecter de présenter une dimension épistémologique que pour mieux ironiser sur celle-ci dans le texte fictionnel et menacer de sombrer dans une forme de relativisme épistémique fondé sur l'indistinction entre invention et discours de savoir :

> La littérature apparaît bien comme une mémoire, mais une mémoire aléatoire, qui puise aux textes des éléments de savoir ; elle ne voit pas en eux nécessairement des autorités ni des garants de son sérieux. Elle ne cherche pas à les promouvoir en tant que savoirs mais peut les détourner à d'autres fins, voire les tourner en dérision. […] [L]'intertextualité pense le savoir d'abord comme un élément dialogique, comme un phénomène textuel ; elle contribue ainsi à l'indistinction des différents régimes textuels – critique et invention au premier chef, mais aussi savoir attesté et savoir imaginaire, dispositifs savants mis au service de la fabulation et de l'imagination, ou du savoir[b].

Or ce n'est pas tout à fait ce qui se joue dans les fictions de notre corpus : l'érudition imaginaire sur laquelle certaines d'entre elles reposent n'implique pas un régime d'indistinction entre savoir et fiction, entre érudition et invention, ni entre vérité et fausseté, même si ces éléments sont réversibles dans le cristal du faux. Si l'on peut aisément se laisser piéger, à la première lecture d'*Un cabinet d'amateur*, par les effets de montage d'élément fictionnels et d'éléments référentiels sans marque de distinction entre les deux, il est en revanche loisible au lecteur qui voudrait le faire de se saisir, comme Perec l'avait fait pour l'écriture du récit[53], d'un Bénézit, et de vérifier, par exemple, la référentialité ou non des jeux onomastiques. Les cas qu'on peut relever d'indiscernabilité ne sont pas des cas d'indistinction : sont mentionnés, par exemple, des « *Cavaliers arabes*, dont l'attribution à Delacroix se fondait sur une bibliographie impeccable[c] ». Aucun tableau de Delacroix ne porte ce titre précis ; il a en revanche représenté

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*
[c] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 64.

plusieurs fois de telles figures : la référence dysfonctionne pour mieux composer un tableau imaginaire, exemplaire de l'œuvre du peintre, qui la synthétise et la symbolise (exactement comme le fait un faux[54]). Il n'est donc pas aberrant qu'une recherche bibliographique « impeccable », que le jeu avec les savoirs iconographiques et historiques disponibles sur le peintre, puisse proposer cette attribution *crédible* ! C'est ici le décrochage référentiel qui permet la construction d'un savoir synthétique de l'œuvre. De même dans *Flaubert's Parrot* : le partage de l'exact et du fictif, de la citation dissimulée et l'invention de mauvaise foi, n'est peut-être pas immédiatement perceptible en première lecture ; mais il est loisible de refaire l'enquête de Braithwaite, tout comme on peut traquer les références mobilisées par Eco dans *Il cimitero di Praga* ou par Senges dans ses ouvrages[55].

L'érudition est donc bien convoquée dans ces textes à la fois comme dérivatif mélancolique au deuil (chez des personnages postmodernes comme Freddie, Braithwaite, ou les faux experts de Perec) ou comme déconstruction caustique de l'attitude mélancolique qui caractériserait la contemporanéité dans les récits épimodernes (le monde feuilletonesque invraisemblable dans lequel Simonini misanthrope évolue est en fait une version précisément reconstituée du XIXe siècle occultiste et complotiste ; les jeux érudits des narrateurs de Senges trompent l'apparente mélancolie pour jouir de l'enchantement des savoirs désuets[56]). C'est un embrayeur fictionnel, comme le déraillement du paradigme indiciaire, qui toutefois, également comme ce dernier, n'entraîne pas l'indistinction du vrai et du faux, du savoir et de l'invention. Il y a en effet trois gestes complémentaires dans les fictions de faux : d'une part, le jeu avec des savoirs existants, qui les mobilisent, comme l'affirme Piégay-Gros, au service de l'invention fictionnelle, sans volonté de produire des connaissances nouvelles, mais en posant la question paradoxale de l'actualité et de la pertinence du désuet. Les délires ésotériques du XIXe siècle minutieusement détaillés permettent en réalité de contextualiser puissamment les ressorts narratifs et rhétoriques sur lesquels reposent les *Protocoles des Sages de Sion*, dans le roman d'Eco ; les *unica* absurdes du curateur de Cécile Portier et leurs histoires faussées de provenance ou de production révèlent le désenchantement et le non-sens de la production sérielle et industrielle capitaliste symbolisée par l'entrepôt déshumanisant qui les conserve, tout en se faisant support de la rêverie sur un réenchantement possible dans l'hétérotopie imaginaire du livre[57] ; la mauvaise foi érudite de Guevara ressuscite sur le fond de l'effacement des Amériques tout un monde perdu ; la bibliographie un peu datée de Martin, qui dans *Headlong* ne cite que des ouvrages d'histoire de l'art classiques sur Bruegel sans s'intéresser à la recherche la plus récente, est la mieux à même de nourrir son romanesque iconologique en

détournant l'analyse picturale au profit du roman de l'œuvre et de soi comme *inventeur* du peintre flamand.

D'autre part, les récits de notre corpus prennent au sérieux la puissance épistémique de l'enquête, notamment historique : les recherches d'Attanasio, de Monaldi et Sorti, de Fo et Sciotto ou de Sciascia débouchent sur des écritures fictionnelles ou fictionnalisantes mais certes pas contrefactuelles. L'immersion, la vraisemblance et la feintise ludique sont mises au service de l'efficacité à la fois de la reconstruction d'un monde perdu, même sur un mode fantasmatique ou mélancolique, et d'un discours historiographique critique qui vise bien à combler des manques dans les savoirs de l'histoire européenne : ces récits ont tous, plus ou moins affirmée, une dimension didactique ou pédagogique.

Enfin, l'enchantement mélancolique ou ludique des savoirs singuliers ou désuets qui se déploient dans les récits est mis au service non de la transmission de nouvelles connaissances, mais d'une réflexion épistémologique qui incite les lecteurs à se faire acteurs de la transmission et de la circulation des savoirs : le plaisir du faire-semblant est aussi invitation à retrouver une place de spectateur après l'échec des appréhensions totalisantes de l'art à la Nemo (qui sont des appréhensions depuis un point de vue omniscient, le point de vue de personne, en lieu et place d'un point de vue ludique à s'inventer dans les épreuves et les chausse-trappes du catalogue et de ses pièges) ; les impasses des ratiocinations érudites de Braithwaite sont le prétexte à une interrogation sur les modalités de la *bonne* lecture, comme celles de Martin sont le support d'une interrogation sur notre rapport à la peinture. L'exploitation de l'intertextualité, typique selon Piégay-Gros des éruditions imaginaires, y est donc mise au jour de textes occultés, réflexion métatextuelle sur la lecture, et pratique de la citation comme matrice fictionnelle.

La défaite des savoirs systématiques promus par des discours autorisés et autoritaires permet ainsi la mobilisation de l'imagination érudite au service de la mise en valeur des pouvoirs épistémiques et épistémologiques de la fiction, indépendamment de toute ambition de référentialité ou de véridiction : quand bien même il s'agit d'interpoler des savoirs exacts et non imaginaires (et on trouve bien entendu les deux dans les œuvres de notre corpus), la désuétude ou l'irréductible singularité de ceux-ci, on l'a vu dans le cas des collections, empêche d'en faire des modélisations efficaces du monde ni des connaissances structurées et aisément transmissibles. En revanche, par des effets de court-circuit sémantique, ils font ressurgir la violence dans les représentations consensuelles (le tableau de Boucher qui par jeu onomastique devient prolepse de la torture, et dénudation de la violence sociale, dans *Il Consiglio d'Egitto*), la domination dans le quotidien (les *doblas* aussi fictives que les faux billets dans leur inaccessibilité), la continuité de l'impérialisme dans le contemporain (comme le révèlent les

pastiches pseudo-dix-septièmistes des *États et empires du Lotissement Grand Siècle* qui permettent de rapprocher la société pavillonnaire à la fois d'une entreprise coloniale et d'une utopie religieuse). De même, la digression sur les parpaings qui, dans ce roman, réécrit ironiquement le *Léviathan* pour critiquer la structuration politique du Lotissement, permet de faire de l'invention fictionnelle un outil de démonstration par l'absurde des mythes politiques qui sous-tendent les normes coercitives de cet espace.

Le récit de Taillandier est le meilleur exemple d'un décentrement fictionnel qui permet une représentation à la fois contrefactuelle (puisque c'est une dystopie futuriste) et heuristique (puisqu'on peut choisir de lire l'ouvrage comme un traité d'urbanistique, comme y incitent son édition dans une collection scientifique et son classement dans les librairies) de la société contemporaine, qui mobilise en même temps des clichés fictionnels parodiés, la force intrigante de la narration romanesque, et des effets anti-immersifs qui garantissent une lecture simultanément au premier et au second degré de l'ouvrage. L'exploration critique de ce en quoi consiste, concrètement, un lotissement pavillonnaire, ne prend son sens que dans le va-et-vient de la représentation de ses caractéristiques concrètes et l'interrogation sur les représentations sociales et culturelles qui en sont données, et ce va-et-vient ne peut se faire que par un *écart* que seule permet la fictionnalisation : en traitant le pavillon comme un objet désuet et comme une relique, l'autrice le défamiliarise, et l'objectivise, tout en le réincarnant autrement dans la fiction. Elle en fait un objet artificiel où modèle et représentation sont indissociables et réflexifs : les ruines retrouvées dans le pavillon témoignent de l'imaginaire social qui le rend possible, comme le pavillon résume symboliquement une société entière. C'est donc dans l'espace cristallin de l'hétérotopie fictive, où modèle et représentation sont inséparables mais non indistincts, qu'on peut rendre compte du pavillon à la fois comme objet concret et comme objet social. Mais *Les États et empires* est aussi un roman de l'épistémologie, qui interroge les conditions du succès et de l'achoppement de l'enquête, de la reprise et de la déprise des indices et des traces pour leur donner sens : là encore, c'est le cadre spatio-temporel et le choix générique qui permettent de faire de la mise en récit de l'interprétation archéologique une réflexion caustique sur les représentation sociales, anthropologiques, de la société contemporaine. En ce sens, le récit parodie et critique les littératures d'investigation qui s'autorisent de leur réflexivité pour attester de la valeur des résultats produits (y compris de la valeur de l'incertitude de ces résultats), en plaidant les vertus heuristiques du point de vue imaginaire, incarné dans le roman par un *nous* impossible ou le pastiche à la troisième personne, à l'opposé du travail du *je* des littératures du réel.

Le choix de la fiction permet également une mise en valeur inédite des pouvoirs épistémiques de l'idiotie, entendue au sens épistémologique, que remotive le narrateur de la *Réfutation majeure*, contre la bêtise[58] : il cite en effet les célèbres critiques de Valla contre la *Donation de Constantin*, remplies de « contradictions, d'impossibilités, de sottises, de barbarismes et d'absurdités[a] » pour s'en servir comme rubriques critiques pour « réfuter […] la *Réfutation*[b] » : « À la rubrique *Idiotismes* : l'excès de conjonctions, une ponctuation fantaisiste (et pas toujours fidèle à sa propre fantaisie), des gongorismes incompatibles avec la rigueur d'un argumentaire, une propension à filer comme un griveleur du sens propre au sens figuré, ce qui est le symptôme des plaideurs incertains[c] », tandis que la rubrique *Sottises*, elle, épingle des clichés faciles apparemment mobilisés au premier degré pour mieux être ironiquement déconstruits dans le commentaire. Or, la fantaisie, dans la ponctuation ou la syntaxe, mais surtout la dérive imaginale qui s'opposerait à la rigueur de l'argumentaire et à la crédibilité du réquisitoire sont caractéristiques, on l'a vu avec la fausse monnaie, du fonctionnement heuristique du faux : c'est la qualité métaphorique du saut du sens propre au figuré qui fait toute la puissance heuristique du faux, l'ajout de sens en quoi consiste la vision (ou la lecture) de ce qui n'est pas simulacre redondant, pléonastique, mais commentaire ironique et poétique du réel, et des désirs par quoi on l'appréhende. Là où la « sottise », la bêtise, est une réitération du même dans le plus consensuel (la facilité du cliché sans détournement), l'idiotisme est le pendant scriptural de la falsification : une resémantisation poétique de l'évident, du visible, de ce qui se fait passer pour vrai, pour lui redonner une valeur *sui generis*, de même que les *doblas* dévaluées par le scepticisme du narrateur devenaient monnaies légendaires, fascinantes, au contact du faux. L'idiotie, comme le faux, est une manière de retrouver le jaillissement au-delà de la répétition, d'éviter la syllepse par le raffinement de la métaphore, qui n'est jamais qu'une déviation inattendue et révélatrice : « Lorsqu'il s'agit de choisir entre A et non-A, l'idiot opte pour C, F ou Z, ou la reine d'Angleterre, échappant ainsi au principe de non-contradiction, de toute la force stupide d'un enfant élevé en dehors de Parménide[d]. » (Et on a vu que la reine d'Angleterre était particulièrement perspicace sur la question du faux et des contradictions spécieuses). À la rigueur du raisonnement inquisitorial, de ses jeux d'induction et de déduction contraints par des règles et des méthodes idiolectales, l'idiot préfère la surprise du déraillement du paradigme, le jeu ouvert par la métaphore.

---

[a] Pierre Senges, *La Réfutation majeure. op. cit.*, p. 224.
[b] *Ibid.*
[c] *Ibid.*, p. 225.
[d] Pierre Senges, *L'Idiot et les hommes de paroles,* Paris, Bayard, « Archétypes », 2005, p. 43, cité par L. Demanze, *Les Fictions encyclopédiques*, *op. cit.*, p. 176.

Le but dès lors n'est plus la véridiction obtenue par le discours de la méthode et son application narrée dans un récit transparent sur son processus de fabrication, mais la production d'un décalage heuristique dans sa fausseté, ou son inadéquation même : ce sont les archéologues-enquêteurs de Taillandier qui se trompent sur l'identification d'une représentation picturale de Marie-Madeleine, le curateur de Portier qui assume ses fraudes comme autant de discours possibles sur les objets exposés, Marco Polo qui se défait du langage normé pour évoquer Venise dans la défaite des symboles. Ce sont encore Sylvain et son point de vue de « parfait raté » qui démystifie la magie de l'art, le lecteur de *53 jours* qui délire et déconstruit le texte en activant piège après piège (qui défait le puzzle plutôt que de le construire), Vella qui ne lit guère l'arabe mais reconstruit une Sicile fantasmée par la magie du copier-coller, d'une lecture réticulaire sauvage du manuscrit d'origine, pour lui donner le pouvoir d'évocation qu'il n'a jamais eu, Freddie qui s'égare dans le raffinement du commentaire iconographique pour mieux ignorer qu'on le manipule grossièrement.

Mais c'est peut-être surtout Braithwaite qui, cherchant à faire l'autobiographie de « l'idiot de la famille », s'aperçoit que l'idiotie est ce qui rend la totalisation impossible, défait l'œuvre et le savoir, et ouvre donc le jeu des possibles textuels, le bonheur de la continuation et du commentaire[59] : « quel supplice de Tantale, les livres inachevés ! Deux d'entre eux viennent immédiatement à l'esprit : *Bouvard et Pécuchet*, où Flaubert cherchait à contenir et soumettre le monde entier, la totalité de l'effort et de l'échec humain ; et *L'Idiot de la famille*, où Sartre cherchait à contenir Flaubert tout entier […]. Une attaque mit un terme au premier projet ; la cécité abrégea le second. J'ai moi aussi, jadis, songé à écrire des livres[a]. » Attaque et aveuglement : deux métaphores courantes de la défaite de l'esprit, ici devant la tentation de la totalisation, du contrôle, de la maîtrise parfaite. De même que la falsification peut être source d'émancipation, de même l'idiotie et son récit sont ce qui, suspendant la certitude et l'autorité des savoirs reçus, réintroduisent du jeu dans les interprétations, permettent la relecture et la réécriture, la suspension du jugement véridictif au profit non pas de l'expérience de pensée, qui est encore une fiction méthodologique qui se veut vraie, mais de l'expérimentation des trésors contenus dans les faux, les erreurs, les approximations, l'inachèvement. Là où la sottise est à combattre parce qu'elle est en dernier ressort normative, l'idiotie comme affirmation d'une singularité heuristique, du plaisir de la surprise, permet de contourner l'opposition binaire vrai-

[a] "*how tantalising are the unfinished books. A pair of them come at once to mind: Bouvard et Pécuchet, where Flaubert sought to enclose and subdue the whole world, the whole of human striving and human failing; and L'Idiot de la famille, where Sartre sought to enclose the whole of Flaubert […]. A stroke terminated the first project; blindness abbreviated the second. I thought of writing books myself once*." Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 3.

faux, A non-A, authentique et inauthentique des modèles ontologiques et aléthiques, en autorisant d'autres manières d'être et d'apparaître. On en trouvera un exemple dans le « bestiaire » flaubertien de Braithwaite, qui juxtapose le spectacle, lors d'une foire, de femmes déguisées en mouton, jugé stupide par Flaubert, et l'apparition d'un « jeune phénomène[a] » sous la forme d'un mouton à cinq pattes qui ravit et fascine Flaubert par sa nature d'aberration, d'hapax naturellement déstabilisant et comique. Mais là où l'idiotie ouvre les portes de la fabulation ludique et ironique, se fait pseudo-érudition, ou contre-érudition, des savants imposteurs que sont le curateur de Portier, Vella, Sylvain, Marco Polo et les autres, comme l'envers de l'érudition dans le cristal de la fiction heuristique, la bêtise ou la stupidité est hébétude inquiétante, réitération mélancolique, danger mortel : la torture est fruit pour Di Blasi de « l'extraordinaire invention » de la « stupidité humaine[b] » ; une citation empruntée à Flaubert, « Est-il splendide, ou stupide, de prendre la vie au sérieux ? », devient brusquement l'emblème de la déroute du couple du narrateur (« Nous étions heureux ; nous étions malheureux ; elle me manque[c]. »), avant de dévoiler enfin le suicide de son épouse : « "Est-il splendide, ou stupide, de prendre la vie au sérieux ?" (1855). Ellen gît, un tube dans la gorge et un tube dans son avant-bras bandé[d]. » La répétition de la citation, provocation caustique, détournée de son sens initial, vient conférer à la scène la tonalité tragique qui permet au narrateur endeuillé de rendre hommage à son épouse. La stupidité, arrêt de mort du sens et de ceux qui tentent d'en trouver un dans la vie humaine, devient symptôme du tragique de l'existence, là où l'idiotie permet l'espoir, même mélancolique, de la nouveauté, ou de la découverte. Ainsi, dans *Chatterton*, l'idiotie est-elle toujours liée à un motif funèbre : « l'idiot » que croise Chatterton dans la rue et qui lui dit s'appeler Tom devient son double, préfigure sa chute et l'accompagne dans son agonie – il devient, dans son hydrocéphalie, son inadéquation, une figure possible du faussaire. De même, lors de l'enterrement de Charles, le prêtre se comporte-t-il comme un « idiot » :

> Cela peut vous sembler une tragédie qu'il soit mort avant d'avoir pu explorer pleinement ses dons, mais nous devons remercier Dieu pour ces dons eux-mêmes et dire avec le grand poète Wordsworth, « Ô merveilleux jeune homme, / Avec ton âme toujours éveillée qui jamais ne périt d'orgueil », et déclarer que la volonté de Dieu a

[a] *Ibid.*, p. 56.
[b] "*La stupidità umana ha trovato in questo campo una straordinaria inventiva*." Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 137. Sur le cauchemar de la stupidité dans le *Cimitero di Praga*, voir Maurizio Ferraris, « Capitan Simonini c'est moi », *Alfabeta2*, consulté le 7 juin 2016, https://www.alfabeta2.it/2011/01/17/"capitan-simonini-c'est-moi, 17 janv. 2011p.
[c] "*We were happy; we were unhappy; I miss her. 'Is it splendid, or stupid, to take life seriously?' (1855).*" J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 194.
[d] "*'Is it splendid or stupid to take life seriously?' (1855). Ellen lay with a tube in her throat and a tube in her padded forearm*." *Ibid.*, p. 200.

été faite […]. Ce stupide idiot s'est emmêlé dans les mots du poème, pensa Harriet[a] […].

Il est particulièrement ironique ce que soit Harriet, qui ne cesse de s'exprimer par citations déformées, qui fasse ce reproche. Bien entendu, les vers de *Resolution and Independence* sont considérablement affadis par leur réécriture et surtout la citation faussée dit tout le contraire du poème, mais, s'appliquant à Charles, il n'est pas dit qu'elle soit *fausse* (« *wrong* ») : l'adverbe *jamais* annonce les efforts de pérennisation de la mémoire de Charles et de son œuvre qui feront de la poursuite de sa falsification le meilleur hommage que sauront lui rendre Vivien et Philip.

L'idiotie est donc un outil complexe : source d'humour et d'invention, elle libère les pouvoirs de la fabulation contre la sclérose de la répétition et le caractère mortifère de la norme acceptée ; mais elle est aussi l'enjeu de l'inquiétude mélancolique de l'enquêteur ou du narrateur fictif confronté à la déprise qu'elle impose, à la trouée qu'elle opère dans les certitudes établies et les savoirs constitués, au saut (métaphorique, fictionnel) qu'elle demande d'effectuer par rapport à la réalité ordonnée et à l'incertitude fondamentale qui en résulte.

> « [J]e suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser […]. » Les mots venaient aisément à Flaubert ; mais il voyait aussi l'inadéquation sous-jacente du Verbe. […] Le perroquet/écrivain accepte le langage comme quelque chose de reçu, d'imitatif et d'inerte. Sartre lui-même reprochait à Flaubert sa passivité, sa croyance (ou sa collusion dans la croyance) qu'*on est parlé*. Ces bulles qui éclatent annoncent-elles la mort gargouillante d'une autre référence enfouie ? Le moment où l'on suspecte qu'on est en train de trop lire dans une histoire est celui où l'on se sent le plus vulnérable, isolé, et peut-être stupide. Un critique a-t-il tort d'interpréter Loulou comme un symbole du Verbe ? Un lecteur a-t-il tort – pire, se montre-t-il sentimental – lorsqu'il pense au perroquet de l'Hôtel-Dieu comme à un emblème de la voix de l'écrivain ? C'est ce que j'ai fait. Peut-être cela me rend-il aussi simple d'esprit que Félicité[b].

Comment faire le partage de la métaphore heuristique et de la surinterprétation ? de l'échappatoire à la redite et l'inertie du langage par la trouvaille imagée et du symbole facile,

---

[a] "*It may seem to you a tragedy that he has died before he could fully explore those gifts, but we must thank God for those gifts themselves and quote with the great poet Wordsworth, 'Thou marvellous young man, With your sleepless soul never perishing in pride.' and declare that God's will has been done […]. The stupid idiot has got the words of the poem wrong, Harriet thought* […]." Peter Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 178-179.

[b] "'*I am bothered by my tendency to metaphor, decidedly excessive. I am devoured by comparisons as one is by lice, and I spend my time doing nothing but squashing them.' Words came easily to Flaubert; but he also saw the underlying inadequacy of the Word. […] The parrot/writer feebly accepts language as something received, imitative and inert. Sartre himself rebuked Flaubert for passivity, for belief (or collusion in the belief) that on est parlé— one is spoken. Did that burst of bubbles announce the gurgling death of another submerged reference? The point at which you suspect too much is being read into a story is when you feel most vulnerable, isolated, and perhaps stupid. Is a critic wrong to read Loulou as a symbol of the Word? Is a reader wrong—worse, sentimental—to think of that parrot at the Hôtel-Dieu as an emblem of the writer's voice? That's what I did. Perhaps this makes me as simple-minded as Félicité.*" J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 11-12.

de la reproduction servile[60] ? du déchiffrement singulier, personnel, sincère, et du sentimentalisme mièvre ? Si réflexivité critique il y a, dans les investigations défaillantes des récits de faux, c'est celle, commune à l'heuristique de la falsification et au décentrement de l'idiotie, qui consiste à interroger constamment la portée de l'écart que le faux ou l'erreur réintroduisent entre le modèle et sa représentation banalisée, entre le discours aléthique et son objet rendu à son caractère énigmatique, entre le sujet et l'objet de la quête ou de l'enquête. Les investigations ou les récits d'enquêtes des romans de faux ne conduisent pas à une position de légitimité retrouvée, même dans la modestie des échecs ou des achoppements de l'enquête, de l'écrivain-investigateur ou du narrateur enquêteur ; celui qui les mène risque toujours de se retrouver dans la position, intéressante mais délicate, de l'idiot. En revanche, elles amènent à une prise de position déterminée, une affirmation de soi dans le jeu fiduciaire de l'interprétation qui prend le risque de l'inadéquation, de la vulnérabilité, de la singularité, voire de la stupidité : « C'est ce que j'ai fait », « J'ai écrit », « J'emporte le chat. Je laisse la porte ouverte », « Je l'ai écrite. Vous l'avez lue. Jugez » : autant de déclarations qui sont autant de défis spécieux, mais aussi de contrats d'engagement.

En ce sens, nous ne rejoignons pas totalement L. Demanze, quand il déclare que « [c]es savoirs, Pierre Senges [et, pourrait-on ajouter, les autres auteurs de notre corpus] ne les arpente pas comme des discours homogènes et stabilisés, où seraient énoncés le vrai et le faux, distingués l'authentique et l'apocryphe, mais comme des territoires indécidables, où la connaissance érudite risque à tout moment de basculer dans le légendaire, et l'écrivain d'être faussaire à son corps défendant[a]. » C'est parce que l'écrivain (ou, du moins, ses narrateurs) n'est pas faussaire *à son corps défendant*, mais selon un projet épistémique *délibéré*, que le légendaire peut être heuristique. La réversion de l'érudition dans la fabulation est cristalline : malgré le vertige de la première lecture, qui peut égarer le lecteur dans la bibliothèque (ou le catalogue), pour son plus grand plaisir, le « scepticisme joyeux[b] » du narrateur n'est pas un relativisme cognitif. Si la broderie du commentaire désamorce parfois la portée épistémique des savoirs mis en scène au profit de leur métamorphose en contes de fée, et si les pouvoirs révélateurs de la légende ou du mythe sont mis en valeur, ceux-ci continuent de ressortir à des régimes épistémiques distincts : enquête, érudition et légendes sont trois matrices narratives et intrigantes, mais qui n'engagent pas la même pratique fiduciaire de déchiffrement

[a] L. Demanze, *Les Fictions encyclopédiques*, *op. cit.*, p. 164.
[b] *Ibid.*, p. 177. Sur le scepticisme de Flaubert, qui pourrait être précurseur de celui de Senges en ce qu'il est scepticisme « actif », obstiné *malgré tout*, selon Calvino, « à établir des relations entre les discours, les méthodes, les niveaux », voir Italo Calvino, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, traduit par Christophe Mileschi, [1988], Paris, Gallimard, 2018, p. 164-165.

(démystification du mythe ou au contraire retour aux efforts heuristiques collectifs de la légende et de l'épopée ; plaisir de la présentation de l'oublié et du désuet, du saugrenu et de l'inattendu, ou au contraire jeu intertextuel de déformation de citations et de références à identifier pour accéder à la portée ludique de l'œuvre ; pouvoirs heuristiques de l'enquête elle-même ou au contraire de son déraillement). C'est parce que les récits de faux convoquent ensemble ces modèles, jouent de leur complémentarité et de leurs contradictions dans l'espace dialogique, réticulé et complexe du roman, que la revendication d'un modèle fiduciaire d'interprétation se tient, qu'on peut réclamer l'engagement du lecteur et sa confiance dans l'efficacité de la suspension alternée de crédulité et d'incrédulité. « L'expérience de l'idiotie », écrit Demanze, « c'est alors au lecteur d'en faire l'épreuve, incapable de maîtriser ce foisonnement de connaissances, tenté de vérifier en vain l'authenticité des allusions, sauf à renoncer à fixer le sens. Entre soupçon généralisé et indifférence sur le statut de la vérité, le lecteur est frappé d'une stupeur et s'abandonne à une suspension de la compréhension[a] […]. » Mais il n'y a pas indifférence sur le statut de la vérité : il y a discussion polémique de l'efficacité de régimes de vérité différents voire concurrents ; il y a moins, nous semble-t-il, « suspension de la compréhension » que détermination de limites de l'interprétation. Que la part du vrai et du faux ne soit pas immédiatement évidente fonctionne, selon nous, davantage sur le mode du défi herméneutique (quels sont les indices qui me permettent de faire confiance au texte ? de m'en méfier ? d'articuler la diégèse à son commentaire extradiégétique, dans ces fictions métatextuelles où les inventions narratoriales et les interpolations intertextuelles sont parfois bien plus ludiques et intrigantes que l'intrigue apparente ?), que sur celui de la stupeur : le plaisir de l'idiotie est aussi, nous l'avons dit, un antidote à l'hébétude mortifère de la stupidité. L'enchantement de l'érudition détournée de son objet premier ne nous paraît pas fonctionner sur le mode du simulacre, mais sur celui du trompe-l'œil : elle se dénonce comme fictionnalisation pour être appréciée, et les moments d'égarement (il y a sans doute des cavaliers arabes chez Degas, et certains clichés peuvent être vrais) sont suivis par des moments de désillusion qui, s'ils ne s'appliquent pas systématiquement à chacune des références ou des allusions convoquées, incite à les considérer, dans leur ensemble[61], comme les objets douteux mais heuristiques d'une lecture à recommencer.

Aussi l'idiot érudit et le faussaire agile revendiquent la même divinité tutélaire, Hermès-Mercure, « dieu de la communication et des médiations », « *principium individuationis*[b] », apparié à Héphaïstos-Vulcain, dans l'opposition que dessine Calvino dans les *Leçons*

[a] L. Demanze, *Les Fictions encyclopédiques*, *op. cit.*, p. 179.
[b] Italo Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 78-79.

américaines. Le premier a de commun avec eux sa capacité, justement, à *osciller* « entre les lois universelles et les cas individuels, entre les forces de la nature et les formes de la culture, entre tous les objets du monde et entre tous les sujets pensants[a] », ce qui lui donne une légèreté remède à la mélancolie[b] qui s'affranchit des partitions trop étroites au nom de l'articulation heureuse des éléments entre eux, dans leur échange cristallin ; tandis que le pas claudiquant de Vulcain apporte la « concentration constructive[c] » nécessaire pour que les métamorphoses du premier soient signifiantes. Comme l'affirme le titre du deuxième chapitre de la *Réfutation majeure*, il faut « savoir attendre le boiteux[d] », manifester « une incrédulité forgée dans l'antre d'Héphaïstos, le boiteux[e] ». Mais l'heuristique de l'idiotie, de la trouvaille unique et légère qui prend sens dans les réseaux de significations que tisse la narration autour d'elle, le décentrement du point de vue dans le déplacement incessant de la focalisation, la métamorphose et la falsification comme révélation d'un autre ordre possible du monde sont mercuriens : consolidés par la possibilité de l'exercice de l'incrédulité, par le pas claudiquant de l'hésitation interprétative, ils peuvent prendre l'élan fabulateur qui permet de faire proliférer les histoires. Chez Calvino, ce sont évidemment Marana et Marco Polo qui incarnent cette tendance ; mais chez Senges, c'est Amerigo Vespucci, falsificateur de cartes, trouble-fête de l'onomastique et de la cartographie du monde, et fauteur de mythes :

> Kerckermann démontre que le nom *Amerigo* n'est qu'une forme florentine abâtardie de *Mercurio* […] : un être volage, véloce, loquace, plurivoque, polyglotte, commerçant avec les lettrés, rhétoriquant avec les marchands, jouant du luth tout en s'accompagnant au boulier dont il use comme d'une paire de maracas ou comme d'un cymbalum, c'est selon. Un homme de voyage, toujours en route, toujours ailleurs : mais autrement que les Cortès et les Colomb : car, si eux s'aventurent, Amerigo se contente de se dérober, le plus important n'étant pas l'endroit où il se rend mais le lieu qu'il quitte. Vespucci est mercurien parce qu'il se montre poète, il joue avec les mots au point d'abandonner son nom sur un Atlas, comme il abandonnerait sa fortune sur une île déserte (elle s'y transformerait, avec le temps, en accessoire de roman de piraterie […]) […]. L'assimilation d'Amerigo à Mercure est un jeu de lettres approximatif, il pourrait n'être que cela, on refermerait alors le livre comme une boîte à musique, pour céder la place au silence méditatif, rempli de doute. […] Vespucci ne se contente pas de donner son prénom à l'Amérique […], mais il fait paraître à peu d'années de distance une description du Nouveau Monde et sa réfutation systématique. Plaider A et non-A afin d'être à tous les coups dans le vrai et couvrir l'immense champ des possibles : aux yeux d'un mercurien, c'est un jeu divin, […] Amerigo Vespucci, comme on dit, gagne sur les deux tableaux[f].

---

[a] *Ibid.*
[b] *Ibid.*, p. 79. Y compris celle de l'écrivain : « je suis un saturnien qui rêve d'être mercurien, et tout ce que j'écris se ressent de cette double postulation. » (p. 79-80).
[c] *Ibid.*, p. 81.
[d] Pierre Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 23.
[e] *Ibid.*, p. 20.
[f] *Ibid.*, p. 206-208.

Celui qui porte une forme *abâtardie* du nom de Mercure, concentre, comme son pendant vénitien chez Calvino, tous les traits qui unissent le faussaire à l'idiot : la maîtrise du *logos* au point de se jouer de toutes les catégorisations ontologiques comme de toutes les formes reçues de communication, de mêler les genres, les interlocuteurs et les objets de discussion ; de transformer l'emblème ou l'outil (case de damier, boulier) en ce qu'il n'est pas en en détournant l'usage « en poète » qui pirate les systèmes traditionnels de représentation, de compte et d'ordonnancement du monde pour en faire des instruments poétiques et défamiliarisants ; celui qui, ne se correspondant jamais à lui-même, sait saisir à la fois l'intérêt du cliché et la singularité de l'*hapax*, celui qui sait plaider *à la fois* A et non-A pour faire dire à la contradiction quelque chose de nouveau. Peu importe que cela se fasse par le biais de jeux de lettres approximatifs, de ratiocinations spécieuses, voire idiotes : l'envol de Mercure vers « le champ des possibles » qui existe entre le vrai et le faux, l'être et le non-être, n'est pas périlleux puisqu'il est adossé à une autre forme de savoir : celui d'attendre le boiteux, de jouir de l'approximation sans crédulité excessive, ni sans tomber dans la mélancolie du silence méditatif rempli de doute. L'éthique des romans de faussaire ne repose donc pas sur une indifférence sur le statut de la vérité, mais sur la possibilité d'osciller de Mercure à Vulcain, du scepticisme constructif au plaisir de la métamorphose cristalline, contre la mélancolie de la perte du sens et le deuil de la présence[62].

3. L'histoire et l'histoire de l'art au prisme du faux

Dans *Devant l'image*, Didi-Huberman rappelle que la « science de l'art », en raison de la nécessité de comprendre ses objets « autrement que sous le seul angle historique », « a dû introduire dans la recherche un sentiment d'incertitude et de dispersion difficilement supportable[a] », si bien qu'elle forme « cette tresse de savoir et de non-savoir, d'universel et de singulier, de choses qui appellent une dénomination et de choses qui nous laissent bouche bée… Tout cela sur une même surface de tableau, de sculpture, où rien n'aura été caché, où tout devant nous aura été, simplement, *présenté*[b]. » C'est évidemment sur cette articulation de l'évidence de la présentation et de la complexité du savoir et de la dénomination[63], de l'attribution, que jouent les récits de faux, qui proposent quant à eux des attributions faussement évidentes pour des objets, on l'a vu, qui égarent l'œil. Déstabiliser les mécanismes de fonctionnement du

[a] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 7.
[b] *Ibid.*, p. 9.

connoisseurship, provoquer le trouble dans les catégories ontologiques et les classifications onomastiques, interroger les normes de véridicité qui le gouvernent[64], cela revient aussi pour les faussaires à « interroger le *ton de certitude* » de l'histoire de l'art, eux qui semblent suggérer, comme le fait Didi-Huberman, que l'« historien n'est, à tous les sens du terme, que le *fictor*, c'est-à-dire le modeleur, l'artisan, l'auteur et l'inventeur du passé qu'il donne à lire[a]. » Ce qui se joue, donc, dans ces romans, c'est le questionnement de la partition entre l'*écriture* de l'historien, qui n'est pas fiction au sens de feintise ludique partagée, et l'invention des faussaires, mais aussi entre l'histographie et la fiction de faux. Quels types d'auctorialité et d'autorité séparent le faussaire, l'historien et l'écrivain ? Quelles règles et quels pactes de lecture conditionnent la production historiographique et la production fictionnelle[65] ? Quels modèles de vérité les distinguent ? Pour Didi-Huberman, par exemple, il y aurait dans l'histoire de l'art « un modèle implicite de vérité, qui superpose étrangement l'*adæquatio rei et intellectus* de la métaphysique classique à un mythe – positiviste quant à lui – de l'omnitraductibilité des images[b] », là où on pourrait valoriser au contraire, en lieu et place de l'attribution qui fonde l'ordre indiciaire et aléthique du réel[66], un « ordre associatif de la pensée – ordre par nature livré au fantasme, exigeant le fantasme[c] », et dont l'appréciation de la valeur et de la pertinence tiendrait davantage d'un modèle fiduciaire de production et de partage de la croyance. On pourrait ainsi doubler la « morale de l'exactitude[67] » de l'historien d'une éthique de la falsification et de sa mise en récit comme défense des pouvoirs heuristiques de la fiction ; sa mélancolie indiciaire[68] voire policière[69] d'une heureuse confiance dans la *copia*, la prolifération des histoires et la productivité de la copie supplantant l'original absent ; son « travail du deuil » qui consiste à faire du passé, son objet, un objet « trépassé[d] », d'un joyeux abâtardissement des savoirs et des textes qui en préserve, même ironiquement, le caractère *vivant* jusque dans la désuétude ; son souci de légitimation du sujet de l'écriture de la reconnaissance que « la méthode de l'histoire de l'art en général, n'est pas seulement à juger dans l'optique de ses résultats, exacts ou inexacts ; elle est aussi à interroger dans l'optique de ses idéaux, ou de ses phobies, ou de ses fins jamais réalisées – ces fins qui ne définissent aucun "résultat", parce qu'elles procèdent d'une dialectique du désir[e] », et de l'assomption de ce désir.

Didi-Huberman critique une appréhension exclusivement ou principalement sémiologique des œuvres d'art, tournée vers la production d'un savoir intelligible cartésien, qui

[a] *Ibid.*, p. 10.
[b] *Ibid.*, p. 11.
[c] *Ibid.*, p. 32.
[d] *Ibid.*, p. 56.
[e] *Ibid.*, p. 85.

transforme l'œuvre visuelle en séquence narrative : « Non plus une durée de cristal, mais la chronologie de l'histoire[a]. » Ce n'est pas tout à fait la préoccupation des faussaires ou des récits qui les mettent en scène, bien sûr, mais la tentative de préserver le caractère énigmatique de l'image dans sa « durée de cristal » est commun aux récits de faux et aux préoccupations du philosophe ; surtout, les remèdes qu'il prescrit et les moyens mis en œuvre dans les récits de faux se rejoignent :

> Il y a pourtant une alternative à cette incomplète sémiologie. Elle se fonde sur l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs – visibles, lisibles ou invisibles –, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige […] [q]uelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de s'éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement. […] C'est le plus beau risque de la fiction[b].

Face à des systèmes sémiologiques défaillants (paradigme indiciaire, attributionnisme[70], voire iconologie[71], pour Didi-Huberman), il s'agirait de confronter l'interprétation au non-savoir, de risquer l'égarement et le trouble, non pas seulement de suspendre l'incroyance ou la croyance, mais d'accepter l'alternance et la complémentarité de ces deux modalités avant de conclure. Ce que permet la fiction (et, voudrions-nous ajouter, tout particulièrement la fiction de faux) est érigé en méthode épistémique pour aborder l'œuvre d'art ; la défaite de la certitude et le risque herméneutique deviennent des manières de rendre compte de la singularité de l'œuvre visuelle. Il s'agirait de rendre le « pur "phénomène-indice" » à son illisibilité[c], de le faire dysfonctionner comme signe pour lui reconférer l'opacité de la trace, et donc une capacité d'incitation à une pluralité d'interprétations possibles. En ce sens, le faux comme énigme nous semble fonctionner comme le petit pan de mur blanc de San Marco commenté par Didi-Huberman : « il est irréfutable et simple en tant qu'événement ; il se situe au croisement d'une prolifération de sens possibles, d'où il tire sa nécessité, qu'il déplace, qu'il condense et qu'il transfigure. Il faut donc peut-être l'appeler un symptôme, le lieu de rencontre tout à coup manifesté d'une arborescence d'associations ou de conflits de sens[d]. » On retrouve ici, inversé, un fonctionnement indiciaire : le symptôme n'est plus pathognomonique, mais ouverture sur la prolifération du sens, « effraction[e] » dans le continuum

[a] *Ibid.*, p. 22.
[b] *Ibid.*, p. 25-26.
[c] *Ibid.*, p. 26-27.
[d] *Ibid.*, p. 28.
[e] *Ibid.*, p. 29.

de la réalité comme réseau d'attributions recevables par ce qui n'est pas de l'ordre du « vérifiable[a] » ; le déchiffrement du signe n'étant plus rationalisation et mise en ordre, mais travail du rêve, qui interroge, par une forme de délire contrôlé[72] et demandant une lecture, les mises en ordre symboliques du réel dont nous disposons. La différence, cependant, reste que si la « structure de croyance » à laquelle Didi-Huberman compare le pan de Fra Angelico se fonde sur « l'évidence obscure », la « révélation[b] », le faux, comme le pan, offre une anti-épiphanie : c'est du non-voir et de l'énigmatique que surgissent les formes de savoir spécifiques que sont l'idiotie[73], la foi prêtée et la cristallisation ironique du savoir et du non-savoir, pour capter le regard et « provoquer l'immaîtrisable chaîne des images susceptibles de tresser un virtuel filet autour du mystère[c] [74] ». Il nous semble alors que l'apport des récits de faux que nous étudiions tient précisément dans la proposition d'un modèle de cristallisation du vrai et du faux, du savoir et du non-savoir, qui propose des limites de l'interprétation et surtout ne confond pas fait et fiction. Là où, pour Didi-Huberman, « nous sommes en face du symptôme comme en face d'une sorte de contrainte à la déraison, où les faits ne peuvent plus se distinguer des fictions, où les faits sont fictifs par essence, et les fictions efficaces[d] », quitte à courir le risque d'une surinterprétation, qui n'est un écueil que selon un critère positiviste de certitude de la vérité[e], les romans de notre corpus séparent indistinction et indéterminabilité, refusent le panfictionnalisme qu'on retrouverait avec la défense d'une fictivité essentielle des faits, sans renoncer à promouvoir l'efficacité de la fiction.

Le faux mis en scène comme énigme dans un récit est une invitation à risquer une herméneutique en prenant la responsabilité de l'attribution, de la contextualisation, de la resémantisation que ce geste implique ; dans la conscience de la complexité et de la fragilité d'une telle opération. À l'inverse, la phénoménologie du regard suggérée par Didi-Huberman suggère de rendre au tableau son opacité, sans le réduire à du lisible, du visible, et de l'intelligible. Car l'exigence de lisibilité (du corps physique, dans la médecine, du corps social, dans l'histoire[f]) impose l'instauration d'une écriture qui peut menacer de se faire savoir autoritaire quand, dans le cas du faux ou du pan, il s'agit d'un pari, d'un risque, d'un acte de foi et de confiance dont la valeur tient à l'engagement raisonné et rigoureux de celui qui en relève le défi pour espérer produire non un savoir définitif et constitué, mais une connaissance

[a] *Ibid.*, p. 29-30.
[b] *Ibid.*, p. 31.
[c] Ibid., p. 33.
[d] *Ibid.*, p. 192.
[e] *Ibid.*, p. 193.
[f] Voir Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 15-16.

singulière et située qui vienne troubler les cadres conceptuels et sémiologiques par quoi nous constituons la réalité (et le visible) comme tels[75], pour « [p]enser le tissu (le tissu de la représentation) avec sa déchirure, penser la fonction (la fonction symbolique) avec son interruption ou son dysfonctionnement constitutionnels[a] » et ainsi tenter, autant que faire se peut, de préserver le réel derrière elle[76]. En ce sens, la « délusion[b] » que produit le pan de peinture rejoindrait la *disillusion* ou le *disinganno* du faux : de même que « le pan tend à enliser l'herméneutique, parce qu'il ne propose que des *quasi*, donc des déplacements, des métonymies, donc des métamorphoses[c] », la valeur du faux, on le sait, tient dans la puissance métaphorique de l'écart qu'il creuse entre le modèle et la représentation, l'original et la copie, la présence et l'absence, la perte et la re-production.

En ce sens, l'invention de fausses reliques ou de fausses archives rejoint nombre d'interrogations historiographiques dès lors que « le "fait" ne fonctionne plus comme le "signe" d'une vérité, lorsque la "vérité" change de statut, cesse peu à peu d'être ce qui se *manifeste* pour devenir ce qui se *produit*, et acquiert de la sorte une forme "scripturaire[d]" » : elle interroge et met en abyme, en effet, le geste même qui consiste à réintroduire « comme *relique*, à l'intérieur d'un *texte* clos, la réalité qui s'est exilée du langage. Il semble que les mots ne pouvant plus être crédités d'un rapport effectif avec les choses qu'ils désignent, ils sont d'autant plus aptes à formuler des sens qu'ils sont moins limités par une adhésion au réel. […] [Le vocabulaire du réel] n'a plus le privilège d'être l'affleurement des faits, de laisser émerger à travers eux une Réalité frontale, ni d'être par là auréolé du pouvoir d'"exprimer" à la fois la "chose même" et le Sens qui viendrait en elle. De ce point de vue, il est vrai de dire que "le signe de l'Histoire est désormais moins le réel que l'intelligible[e]". » Elle interroge notre rapport à la perte[f], au deuil et à la mélancolie comme garants de l'authenticité de notre production du passé comme réel perdu ; parallèlement, elle questionne les systèmes de modélisation et de conjectures par quoi l'histoire continue de se présenter comme un récit référentiel sans pour autant prétendre être aléthique :

> Si donc le récit de « ce qui s'est passé » disparaît de l'histoire scientifique (pour s'étaler au contraire dans l'histoire vulgarisée), ou si la narration des faits prend l'allure d'une « fiction » propre à un type de discours, on ne saurait en conclure l'effacement de la référence au réel. Cette référence a plutôt été déplacée. Elle n'est plus immédiatement donnée par les *objets* narrés ou « reconstitués ». Elle est impliquée par la *création* de « modèles » (destinés à rendre « pensables » des objets)

[a] G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 175.
[b] *Ibid.*, p. 317.
[c] *Ibid.*, p. 318.
[d] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 27.
[e] *Ibid.*, p. 67.
[f] Voir *Ibid.*, p. 73-74.

> proportionnés à des *pratiques*, par leur confrontation avec ce qui leur *résiste*, les limite et fait appel à d'autres modèles, enfin par l'élucidation de *ce qui a rendu possible* cette activité en l'inscrivant dans une économie particulière (ou historique) de la production sociale[a].

Si bien que le récit de faux rejoint les préoccupations de l'histoire comme pensée de la limite : « La *limite* se retrouve au centre de la science historique, désignant l'*autre* de la raison ou du possible. C'est sous cette figure que le réel réapparaît à l'intérieur de la science. Il se pourrait d'ailleurs que la distinction entre sciences "exactes" et sciences "humaines" ne passe plus par une différence dans la formalisation ou dans la rigueur de la vérification, mais sépare plutôt les disciplines selon la place qu'elles accordent, les unes, au *possible*, les autres, à la *limite*[b]. » Là où les textes de notre corpus peuvent se lire comme une critique du discours historiographique dès lors qu'il prétendrait à un modèle aléthique ou adéquationnel de vérité, et surtout à la profération d'une parole d'autorité qui s'autorise de la mise en scène d'une enquête, il peut également se constituer comme le pendant d'un discours scientifique qui s'interroge sur ce que cela signifie pour un *récit* d'aspirer, d'une part, à la référentialité, d'autre part, à la véridicité. L'épistémologie fictionnelle des récits de faux peut ainsi se lire comme le miroir ironique ou parodique, mais néanmoins sérieux et éthique, des débats historiographiques contemporains aux textes postmodernes (d'où le lancinant *How do we seize the past?* de Braithwaite), mais aussi du renouveau de la preuve et l'enquête des historiens plus contemporains (de Ginzburg, précurseur[c], aux controverses autour des propositions de Jablonka par exemple). Tout l'intérêt pour nous est que ces débats s'élaborent, pour le corpus qui nous concerne, dans et par la fiction. Pour de Certeau, si l'histoire « quitte son lieu propre – la *limite* qu'elle pose et qu'elle reçoit – elle se décompose pour n'être plus que fiction (le narré de ce qui s'est passé) ou réflexion épistémologique (l'élucidation de ses règles de travail[d]) » ; de même l'épistémologie ludique de nos récits n'a de sens que de se déployer dans les cadres fictionnels[e] qui seuls permettent à la fois la construction et la mise en abyme des cristaux où le faux peut servir de point de vue heuristique sur la production et la circulation de la vérité. Car l'effet de croyance que suscite le récit, la narration fascinante, et leur démontage dans l'économie de la confiance des récits de faux, qui suppose la mise en série réversible des actes de croyance et d'incroyance[77], fait pendant à l'effet de présence du discours historique[78] : « par un ensemble

[a] *Ibid.*, p. 68.
[b] *Ibid.*, p. 69.
[c] Voir par exemple Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces*, *op. cit.*, p. 9-10.
[d] M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 70.
[e] Voir Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 196-197.

de figures, de récits et de noms propres, [l'écriture de l'histoire] rend *présent*, elle représente ce que la pratique saisit comme sa limite, comme exception ou comme différence, comme passé. À ces quelques traits – l'inversion de l'ordre, le renfermement du texte, la substitution d'une présence de sens au travail de la lacune, – se mesure la "servitude" que le discours impose à la recherche[a]. » Comme le discours historique, le faux interroge la présence du perdu maintenu comme absent du discours, affronte ce paradoxe comme constitutif de l'engagement de l'écrivain dans sa mise en récit du passé – ce paradoxe qui l'oblige et conditionne une écriture réglée, même lorsqu'elle se veut ludique :

> L'écriture serait-elle donc l'image inversée de la pratique ? Elle aurait, comme dans les cryptographies, dans les jeux d'enfants ou dans les imitations de monnaie par les faussaires, valeur d'*écriture en miroir*, fiction fabricatrice de tromperie et de secret, traçant le chiffre d'un silence par l'inversion d'une pratique normative et de sa codification sociale. […] L'écriture en miroir est sérieuse à cause de ce qu'elle fait – dire autre chose par le renversement du code des pratiques – ; elle est illusoire seulement dans la mesure où, faute de savoir ce qu'elle fait, on identifierait son secret à ce qu'elle met dans le langage et non à ce qu'elle en soustrait. En fait, l'écriture historique – ou historiographie – reste contrôlée par les pratiques dont elle résulte ; bien plus, elle est elle-même une pratique sociale qui fixe à son lecteur une place bien déterminée en redistribuant l'espace des références symboliques et en imposant ainsi une « leçon » ; elle est didactique et magistérielle. Mais en même temps, elle fonctionne comme une image inversée ; elle fait place au manque et elle le cache ; elle crée ces récits du passé qui sont l'équivalent des cimetières dans les villes ; elle exorcise et avoue une présence de la mort au milieu des vivants. Jouant sur les deux tableaux, à la fois contractuelle et légendaire, écriture performative et écriture en miroir, elle a le statut ambivalent de « faire l'histoire », […] et pourtant de « raconter des histoires », c'est-à-dire d'imposer les contraintes d'un pouvoir et de fournir des échappatoires[b].

Les productions des faussaires, comme l'écriture de l'histoire, sont hétérotopiques ; elles sont fonction de paradoxes réglés où leur valeur éthique se fonde sur la construction et le désamorçage de postures d'autorité, sur l'alternance du référentiel et du mythique, du performatif et de l'analogique, du didactisme et du leurre, du secret vide et de la fausse transparence. Aussi les « procédés, liés à des conventions littéraires, par lesquels les historiens anciens et modernes ont tenté de communiquer cet "effet de vérité" qu'ils considèrent comme une partie essentielle de la tâche qu'ils se sont fixée[c] » recoupent-ils souvent ceux des faussaires. L'usage de l'*enargeia* comme hypotypose ou effet de présence implique une conception fiduciaire plutôt qu'indiciaire de la vérité : « Si l'*enargeia* était le but de l'*ekphrasis*, la vérité était l'effet de l'*enargeia*. Nous pouvons imaginer une séquence de ce genre : récit

[a] M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 121.
[b] *Ibid.*, p. 121-122.
[c] Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces*, *op. cit.*, p. 24-25.

historique – description – vivacité – vérité. La différence entre notre concept d'histoire et celui des Anciens pourrait se résumer ainsi : pour les Grecs et les Romains, la vérité historique se fondait sur l'*evidentia* (l'équivalent latin d'*enargeia* proposé par Quintilien) ; pour nous sur les documents (en anglais, *evidence*[a] [79]). » C'est cette puissance de l'*enargeia* qui fondait de fait le *crédit* du récit historique : « Le critère définitif de vérité ne coïncidait pas avec les réactions du public. Et pourtant la vérité était considérée avant toute chose comme un problème de persuasion qui n'était relié que de manière marginale à un contrôle objectif des faits[b]. » Or, comme l'a montré E. Bouju, retrouver *enargeia* et *crédit* est l'une des ambitions de refondation d'une autorité et d'une éthique de la littérature contemporaine épimoderne[c]. Les récits de faux épimodernes renouent ainsi avec des formes véridictives et épistémiques à la fois anciennes et inscrites dans les débats contemporains, rappellent à l'histoire et l'histoire de l'art ce qu'elles peuvent dire et faire dès lors qu'elles s'assument comme récit et qu'elles ne fondent pas leur légitimité sur une répudiation de la fiction qui garantirait seule leur valeur éthique, fonctionnerait seule comme refus de tout relativisme[80]. Radicalisant la question de la différence entre *pseudo* et *plasma*, entre *eidolon* et *eikon*, ils permettent de repenser les rôles de la preuve, de la vraisemblance et de la narration dans la construction d'un récit véridique et de son interprétation, de dépasser le débat binaire entre positivisme et relativisme, textualisme et réalisme, pour mettre en miroir la conjecture prudente de l'historien, telle que la décrit Ginzburg par exemple dans son commentaire du *Retour de Martin Guerre* de Natalie Zemon Davis[81], et l'imposture rigoureuse du faussaire, telle qu'elle se déploie dans le récit de fiction.

Dans ce sens, la fiction peut renouer avec une appréhension sensible, située et engagée[82] du passé, singulière et pour cela efficace[83] ; tandis que l'histoire peut se nourrir du faux même :

> On pense au passage fameux dans lequel Coleridge […] a essayé de définir les effets de la poésie en général. […] La foi poétique donne corps aux ombres, elle leur donne une apparence de réalité, elle nous fait souffrir « pour rien ! pour Hécube ! ». La foi historique fonctionnait (et fonctionne) d'une tout autre manière. Elle nous permet de surmonter l'incrédulité, nourrie par les objections récurrentes du scepticisme, en rattachant à un passé invisible (grâce à une série d'opérations opportunes) des signes tracés sur du papier ou sur des parchemins ; des pièces de monnaie, des fragments de statues abîmées par le temps, etc. Mais ce n'est pas tout. Elle nous permet aussi, comme Chapelain a su le montrer, de construire la vérité sur des *fables*, l'histoire vraie sur l'histoire fictive[d].

[a] *Ibid.*, p. 34.
[b] *Ibid.*, p. 35.
[c] Voir les chapitres 3 et 5 dans Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*.
[d] C. Ginzburg, *Le Fil et les Traces*, *op. cit.*, p. 139-140. Sur l'exploitation par les historiens du faux, de l'erreur et de la fable, voir tout le chapitre « Paris, 1647 : un dialogue sur fiction et histoire », p. 117-140.

Les récits de faux sont donc tout sauf des textes panfictionnalistes : ils interrogent au contraire les conditions de possibilité d'un discours de savoir sur le perdu, l'oublié ou le manque qui soit capable à la fois de les *produire comme tels en en maintenant l'absence*[84], et de les rendre intelligibles sans trahir leur altérité, de susciter un effet de présence, presque de résurrection, qui se présente comme une connaissance sensible quitte à être idiote du passé, sans tomber dans l'illusion mortifère du simulacre et de la syllepse ; ils explorent les pouvoirs heuristiques du trompe-l'œil, qui efface la matérialité du mur au moment où elle l'exploite, qui ouvre des trouées vers des cieux ostensiblement artificiels, éblouissants, et saturés de signes. Plaçant le lecteur dans une position de porte-à-faux herméneutique qui exige de sa part un constant engagement dans la lecture du texte[85], ils proposent une économie de la confiance qui n'est pas la fiabilité autoritaire du discours de savoir magistral, qui produit la réalité qu'il prétend révéler[86].

III. Faits et fictions, faux et fictions

« Borgès dirait d'Eco que la vérité lui importe moins que la réfutation de ceux qui la nient[a]*. » Maria Corti*

Enfin, la troisième prémisse que les fictions de faux permettent de critiquer est celle qui postule qu'une reconquête d'une éthique et d'une utilité sociale de la littérature contemporaine en passerait nécessairement non pas seulement par une démarcation du fait et de la fiction (frontière qui se voit parfois remise en partie en cause dans la littérature d'investigation contemporaine, par exemple quand elle entend s'autoriser la fiction de méthode contre l'invention[87]), mais par une répudiation de la fiction entendue comme feintise ludique, plaisir romanesque de l'intrigue, ou du cliché, recours au mythe, à la légende ou à des matrices narratives efficaces pour créer tension et adhésion du lecteur. Nous postulons plutôt, dans la lignée des travaux de F. Lavocat, que c'est le jeu de la fiction avec ses frontières et ce qu'elle n'est pas qui constitue le fondement heuristique, éthique et épistémique des fictions de faux, qui permettent de concilier approches ontologiques et pragmatiques de la partition du vrai et du faux, du réel et de la représentation, de la feintise ludique et du simulacre[b], pour proposer des usages raisonnés du fictif, du mythique et du falsifié, et au contraire critiquer des effets de

[a] Maria Corti, "I giochi del Piano", *L'Indice*, décembre 1988, cité par Margherita Ganeri, *Il « caso » Eco*, Palermo, Palumbo, 1991, p. 292.
[b] Voir F. Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 55-56.

brouillage ontologique qui ont des conséquences épistémiques au mieux douteuses, au pire dangereuses.

1. Heuristiques de la vraisemblance, de l'invraisemblance et de la ressemblance

Comme le rappelle Barbara Cassin, on peut défendre une rhétorique de la confiance dans laquelle « le vraisemblable est la mesure du vrai », et où ce n'est pas la production de la vérité, inatteignable par des moyens rhétoriques, qui emporte l'adhésion, mais la persuasion, la fiabilité de la preuve, et le crédit de l'orateur[88], dans la mesure où « l'*eikos*, le vraisemblable, est toujours susceptible d'être plus vrai que le vrai », se situant dans l'ordre du nécessaire et du général[a]. Si bien que, plutôt que l'exposition de l'investigation défendue par les littératures du réel comme moyen d'attestation de la vérité produite dans et par le récit et de la pertinence de ce dernier, les fictions de faux défendent un usage bien compris de la vraisemblance, capable à la fois de produire l'effet de croyance nécessaire à la jouissance de l'intrigue, et l'acte assumé d'adhésion qui donne sa force heuristique au récit. Mais elles défendent également les pouvoirs de l'invraisemblance, susceptible de fasciner encore davantage en introduisant une dimension ludique dans l'engagement du lecteur.

On en trouve par exemple la démonstration dans les textes de Pierre Senges : c'est parce que le démembrement du narrateur de *Veuves au maquillage* est hautement invraisemblable, comme l'est l'argumentation de Guevara, que l'on peut apprécier toute la pertinence de la provocation des effacements qui constituent les points de départ des deux romans pour faire proliférer en leur sein les contes de fée de l'érudition. L'ostension de l'invraisemblance permet de remettre du jeu dans des processus symboliques codés qui reprennent tout leur sens de la déviation introduire par l'exagération, l'*adynaton*, la parodie :

> Ce que mes lotissements ne sont pas : seul un idiot prendrait mes retranchements pour un sacrifice, une preuve d'amour […]. Se trancher les bourses ne suffit pas pour faire de soi un chrétien parmi les chrétiens, ni un de leurs martyrs, ni un de leurs excommuniés ; s'arracher vivant le cœur et le retirer de la poitrine, comme d'une cage un oiseau qui ne se laisserait pas faire, ne suffit pas pour se prétendre Aztèque, même un seul instant […] — se couper l'auriculaire ne fait pas de soi un Japonais repenti, courbant la tête devant les chefs de gangs — d'ailleurs dans ce cas-là comme dans tous les autres il n'y a pas de lien étroit entre le membre coupé et le reste du corps[b].

---

[a] Barbara Cassin, « "*To eikos*", ou comment le vrai-semblable est la mesure du vrai », dans Gérard Simon, « Eidôlon / eikôn / phantasma / emphasis / tupos – fr. image » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 337.
[b] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 133.

L'invraisemblance permet en revanche d'attirer l'attention sur la signification nouvelle produite par la rupture entre le symbole et son sens conventionnel ; c'est en trouvant de nouveaux liens, métaphoriques, romanesques, entre un geste hyperbolique et une signification à réinventer que peut s'élaborer un engagement auctorial à la fois parodique et sincère.

Dès lors, mieux vaut s'inspirer du faux et du cliché pour se forger soi et son rapport aux autres, à l'image de la veuve morte et du greffier. Celle-ci conserve son pouvoir de fascination d'un acte de croyance délibéré du narrateur qui choisit de recourir au mystère du miracle plutôt qu'à toute explication rationnelle (« Tout s'est fait au travers de machines et de drains, de tente à oxygène et de masque : aucun des carabins présents ce soir-là aux urgences n'a, je le jure, touché le corps de ma veuve autrement qu'avec des doigtés d'obstétriciens, ou pour des raisons techniques : la virginité organique et spirituelle de cette veuve au bord du trépas m'est nécessaire pour croire à la réalité de sa résurrection[a]. »), tandis que la veuve, hantée par son faux trépas, trouve dans les stéréotypes orientalisants un moyen de naturaliser la situation de porte-à-faux qu'elle entretient comme son identité nouvelle :

> Fantasque comme peut l'être une ressuscitée, […] la veuve morte, la très jeune veuve (la cadette de toutes celles qui m'entourent à présent : on l'aurait plus facilement appelée orpheline), semble parfois s'en être un peu allée avec son cadavre d'époux et, si elle ne fréquente pas le dimanche les pierres tombales ni l'eau insuffisante de leurs vases, elle a toujours l'air de vouloir rejoindre un fantôme comme s'il fallait rattraper un mari divorcé enfui du domicile conjugal en emportant tous les jeux de clefs disponibles. […] La veuve morte se donne le profil de Néfertiti : la seule façon d'après elle de marier vie et mort, de rendre cette superposition aussi vraisemblable qu'un inceste, un ménage contre nature. Son goût pour la cosmétique et pour les tissus de luxe est à mon avis une version provinciale de l'Égypte, une façon d'adapter la nécrophilie à l'esthétique des magazines féminins — Seth domestiqué sous forme d'abat-jour. Sa façon de distribuer à tous les amis masculins qu'elle fréquentait avant moi des petits objets appartenant à son cadavre de mari m'est toujours apparu comme une version édulcorée, ou moderne, d'Osiris.

Le faux, le kitsch, le mythe dégradé sont les outils d'une forme de détermination dans la construction de soi qui permet d'échapper à d'autres déterminations, le « contre nature » devient le moyen de refuser les catégories ontologiques faciles et les affiliations imposées[89] (la veuve est aussi une orpheline), le peu crédible devient redoutablement efficace pour introduire du ludique, et donc de l'adhésion, dans des rituels artificiels et pour cela révélateurs et fascinants :

> Maintenant, à l'heure des rapports, quand la veuve responsable de ses dossiers fait le compte rendu des événements en prenant garde de noyer le vraisemblable sous les détails ou de rendre indiscernable, par plaisir, la limite séparant ce qu'elle sait de ce qu'elle suppose, en ces moments-là les veuves soignent l'éclairage, changent de

[a] *Ibid.*, p. 46.

> tenue, s'accordent par mimétisme ou par souci d'intégrité morale aux décors posés en hypothèse : pour évoquer la relique du saint sauveur elles font sonner quelques cantates, ou le bourdon d'un orgue, avec son larigot ; pour aborder les souffrances des grands corps d'État elles s'habillent presque sans y penser en tailleurs stricts, bleu nuit, et notent en sténo ce que chante l'une d'elles[a].

Noyer le vraisemblable sous les détails, pour interdire tout réalisme, tout simulacre facile, toute copie au premier degré, tout en revendiquant la force spectaculaire du mimétisme pour donner *crédit* et force à l'hypothèse : tel est l'équilibre cristallin auquel parviennent les veuves, et qui donne tout son intérêt à la posture auctoriale, hyperboliquement ridicule, parodiquement modeste, du greffier. Le romanesque à deux sous, la fiction consacrée, loin d'être répudiés, retrouvent tout leur intérêt comme révélateur des jeux par lesquels, reconfigurant la réalité, on peut se rapproprier le réel, par-delà le vrai, et sans tomber dans l'indistinction du fait et de la fiction, puisque l'hypothèse, dans toute sa force configurante, ne relève en réalité d'aucun des deux – sans pour autant dépendre d'une exigence de crédibilité et de règles consensuelles et doxiques de constitution, comme c'est le cas dans les littératures factuelles ou savantes. Le mimétisme assumé comme tel, performé de façon exagérée et clinquante, ne relève en outre ni du simulacre, ni du trompe-l'œil, ni de la « facilité », si on veut parler comme Jablonka, de l'invention gratuite. Au contraire, imitant en les désamorçant des réalités sociales fossilisées, acceptées, banales, il se fonde sur du *vrai* et de l'*existant* pour mieux, les incarnant dans des rituels coupés de toute signification immédiatement référentielle, les faire basculer du côté de la feintise et du jeu, quelque chose qui n'est « pas la réalité, mais presque : ça ressemble trait pour trait à ces mensonges auxquels on croit[b] [90] ».

La force configurante du vraisemblable et la puissance feinte de l'invraisemblable sont ainsi les deux instruments d'une parodie de construction de la réalité, d'une parodie de construction de mondes possibles, par quoi nos modes d'appréhension du réel comme de la fiction sont théâtralement mis en scène et mis à distance : les attentes génériques qui fondent notre évaluation de la cohérence, donc de l'acceptabilité, d'un monde fictionnel bien fait[c], comme les attentes pragmatiques et doxiques qui suspendent notre évaluation constante de la réalité pour nous permettre de nous repérer efficacement dans le réel, se voient ainsi remises en jeu sur mode de la surprise[91], de l'inattendu et du comique. En ce sens, ouvrant sur une scène explicitement dépourvue de toute réalité ontologique concrète, tout en se revendiquant fondée sur ce qui, du réel, est soumis à des critères d'acceptabilité, d'authenticité et d'originalité, les

[a] P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 191.
[b] *Ibid.*, p. 58.
[c] Voir Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, *op. cit.*, p. 234-235.

fictions de faux construisent un espace autre qui peut permettre la sortie hors du monde (ou l'illusion de la sortie hors du monde) dont parle Baroni[92], et qui est nécessaire au développement d'un point de vue critique sur le réel. Le travail de sape de la vraisemblance, le jeu sur les ressemblances fallacieuses, ou au contraire l'invention de similitudes sans homologie formelle, sont autant de moyens de détisser et retisser les systèmes d'attributions causales ou ontologiques qui trament le tissu de la réalité ; l'invraisemblable ou le kitsch devenant le moyen de proposer une poétique absurde, ironique, mystérieuse, espiègle, d'un réel rendu à son caractère chaotique et contingent : « Il ne faut pas toujours se laisser bercer par les fausses étymologies de mes *Œuvres Complètes*, semblables aux généalogies truquées, divines pour l'épate, des César et des Auguste. Pour ma part j'ai commencé à douter le jour où j'ai lu, dans mes *Œuvres*, que l'os cyboïde est appelé ainsi *par similitude qu'il a avec un dé, quand bien même il ne lui ressemble pas*[a]. » La similitude sans la ressemblance évidente, la réinscription du coup de dé à même l'ossature du corps, le microcosme corporel redevenu contrée énigmatique aux noms égarants et trompeurs : voilà ce que le faux, le fallacieux, révèle aussi de notre rapport à nous-mêmes et au monde.

Il permet également, déréglant les rapports symboliques ou herméneutiques acceptables ou évidents, de rendre aux objets, aux êtres, aux signes une polysémie cristalline par laquelle le faux ou le faussé peut être à la fois objet concret et métaphore, par laquelle il se métamorphose constamment pour susciter l'interprétation : ainsi la jambe démembrée du narrateur peut-elle être à la fois, « pilon d'Achab, ou ce qui lui ressemble : une béquille inquiétante — inquiétante en dépit des traces de morsures du chien qui tendent à rendre l'anomalie plus familière[b] » ; soit jambe artificielle mythique, soit prothèse prenant des airs fantastiques, qui suscite la fascination furieuse des voisins au point de les faire faussaires et conteurs à leur tour : « on espère que tous nos calomniateurs s'entrelisent et se plagient, que chaque lettre d'insultes fera l'objet d'imitations, qu'elle nous reviendra une cinquième, une sixième fois, copiée à l'identique mais avec tant de maladresses que ses mots n'auront plus tout à fait le même sens[c]. » Le pilon finit jeté par un voisin indélicat : l'objet faux, intrinsèquement cristallin, a rempli son office de contamination : il a initié chez ceux qui s'en emparent, même pour le répudier, le goût de la prolifération textuelle et de la circulation du sens qui l'enrichit et le renouvelle, si bien qu'après avoir manifesté ses saisissants pouvoirs ontologiques (il *peut*, lui, être à la fois A et non A, et donc générer des interprétations idiotes, et en cela éclairantes ; il peut se présenter tout

[a] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 111.
[b] *Ibid.*, p. 127.
[c] *Ibid.*, p. 131.

ensemble comme ce qu'il est, n'est pas, et aurait pu être[93]), il peut retomber dans l'oubli et la disparition pour mieux laisser places aux copies textuelles qu'il a fait naître, qui le supplantent et prolifèrent. Plutôt qu'une investigation dans les archives ou dans les rues, plutôt qu'un un retour au réel et une « exploration » de la réalité, de toutes façons problématiques dans un monde où certains objets ne se laissent pas subsumer dans des catégoriques ontologiques stables, et où ce serait même un contresens que de nier leur pouvoir de métamorphose, les fictions de faux choisissent ainsi, par le règlement ou le dérèglement d'un régime de vraisemblance et d'invraisemblance, des *mimesis* en porte-à-faux, des simulacres défaillants, et des procédures véridictives inadéquates, pour mieux offrir un décentrement singulier (fût-il idiot), singulier en ce que seul le lecteur, en dernier recours, en reste responsable[a]. Telle est, aussi, l'utilité que se donnent les fictions de faux.

2. « Aucune preuve ontologique de l'existence de Dieu ne saurait se passer de fard »

> *« Les images, les mots, les différentes structures littéraires sont soumises à des mouvements qui ont la rigueur et l'arbitraire de la cérémonie ; et c'est justement dans la cérémonialité que la littérature touche au comble de la révélation mystificatrice. Tous les dieux, tous les démons lui appartiennent, puisqu'ils sont morts : et c'est justement elle qui les a tués. Mais, dans le même temps, elle a puisé en eux sa puissance, son indifférence, son imagination thaumaturgique. La littérature s'organise comme une pseudo-théologie où l'on célèbre un univers entier, sa fin et son commencement, ses rites et ses hiérarchies, ses êtres mortels et immortels : tout est exact, tout est faux[b]. » Giorgio Manganelli*

L'éloge de la fiction que contiennent les récits de faux, qui oscillent entre la mobilisation d'une esthétique de la vraisemblance et de la ressemblance pour mieux déconstruire le fonctionnement du simulacre, et une esthétique de l'invraisemblable qui est parfois la condition de la bonne réception pragmatique de ces récits comme analogies efficaces du réel, se fonde donc sur un refus de la confusion généralisée entre le vrai et le faux, la représentation et le réel, et constitue un refus marqué du panfictionnalisme[94]. Que l'ontologie du faux ait besoin de fard pour ne pas devenir catégorisation essentialisante des êtres et des objets ne signifie pas que tout est fiction et que toute hypothèse en vaut une autre. Dès lors, le rapport au réel dans les récits de faux ne s'envisage pas comme un oubli baudrillardien ou une absence : le réel fait aussi

[a] Voir Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, *op. cit.*, p. 247-248.
[b] Giorgio Manganelli, *La Littérature comme mensonge*, *op. cit.*, p. 247.

retour dans notre corpus (ou plutôt il n'en a jamais été absent[95]) ; mais ce sont les modalités de la présence et de sa convocation qui restent à déterminer et qui varient selon les options éthiques et épistémiques choisies par les fictions postmodernes et épimodernes que nous étudions.

a. De la tentation du relativisme au refus du panfictionnalisme

Le retour au réel qui caractérise le contemporain ne se fonde pas en effet que sur une inquiétude quant à la légitimité et l'utilité sociale de la littérature, ou quant à la capacité des discours de savoir à être suffisamment convaincants pour primer sur ceux considérés comme inacceptables (complots, *fake news*, voire storytelling). Il naît aussi du sentiment d'une dérive relativiste qui serait propre au postmodernisme et au *pensiero debole*[96] et qui, comme le dénonce Ferraris dans un texte intitulé « *Il ritorno al pensiero forte* », tout en se présentant comme force émancipatrice, aurait favorisé dans les faits la montée des populismes médiatiques, des impérialismes informationnels et une vision pseudo-nietzschéenne de la réalité dans laquelle affirmer qu'« il n'y a pas de faits, seulement des interprétations » reviendrait en fait à déclarer que « la raison du plus fort est toujours la meilleure[a] ». Ferraris choisit de proposer un « *New Realism* » fondé sur le retour à la vérité comme valeur et sur le triptyque de « l'ontologie, la critique et l'esprit des Lumières [*illuminismo*] » : « Nous avons besoin du savoir, de la vérité et de la réalité. Ne pas les accepter, comme l'ont fait le postmodernisme philosophique et le populisme politique, signifie suivre l'alternative, toujours possible, que propose le Grand Inquisiteur : suivre la voie du miracle, du mystère et de l'autorité[b]. »

Or, on l'a vu, les fictions de faux ne rejettent pas *en soi* le savoir, la vérité et la réalité, qui sont au contraire les trois enjeux centraux de l'éthique qu'elles construisent. Elles rappellent en revanche la faiblesse de l'hypothèse ontologique quand elle n'est pas adossée à une pragmatique aux règles et aux méthodes explicites et partagées ; elles dénoncent les failles de la critique quand celle-ci prétend s'autoriser d'un simple régime, rhétorique et narratif, de véridicité, et elles indiquent clairement les limites du positivisme hérité des Lumières : même Sciascia, qui en revendique l'héritage, et qu'on ne saurait soupçonner de sympathie pour le « Grand Inquisiteur », le double dans *Il Consiglio d'Egitto* d'une réflexion pessimiste quant à

[a] Maurizio Ferraris, « Il ritorno al pensiero forte », *La Repubblica*, consulté le 6 juin 2016, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/08/il-ritorno-al-pensiero-forte.html, 8 août 2011.
[b] *Ibid.*

la possibilité du progrès, et à celle de vivre sans imposture dans ce qui serait, au premier degré et sans ironie pirandellienne, un « monde de la vérité ». Le néo-réalisme philosophique, qui tente d'allier ontologie et épistémologie, ne peut dans notre corpus se déployer sur le mode uniquement positif et positiviste d'un retour confiant et assuré au réel, sans être suspect de vouloir retrouver, par des voies détournées et renversée, la magie « du miracle, du mystère et de l'autorité ». Ce que proposent les fictions de faux, telles qu'on a pu les analyser ici, c'est justement de trouver une voie *navigable* (on pense par exemple aux efforts de Cécile Portier dans *Étant donnée* pour faire de la navigabilité une forme, plus ouverte et participative que l'enquête, de production d'une vérité non aléthique mais fiduciaire) entre l'autorité masquée en posture d'investigation d'un réalisme *stricto sensu* et l'autorité d'un régime de croyance qui n'est qu'un régime de domination et de hiérarchisation (tels les ressorts de la magie sociale et du sacré comme systèmes de pouvoir qu'analyse Lahire dans *Ceci n'est pas qu'un tableau*). Il ne s'agit évidemment pas de réclamer une foi aveugle au lecteur (c'est tout l'intérêt d'une foi *prêtée*), de le piéger dans une adhésion sans discernement, mais de l'impliquer consciemment dans la refondation d'une épistémologie du réel qui ne dédaigne ni l'ontologie, ni la vérité, mais sans les traiter comme des notions univoques ou des valeurs transcendantales[97].

Aussi la réponse d'Eco à Ferraris nous intéresse-t-elle particulièrement : dans « *Ci sono delle cose che non si possono dire. Di un Realismo Negativo* », il commence par rappeler la différence entre le postmodernisme esthétique et artistique et le postmodernisme philosophique (qui constitue davantage l'enjeu de la polémique lancée par Ferraris), et par remettre en doute la possibilité même d'un *nouveau* réalisme qui ne soit pas une forme d'*ancien* réalisme (celui qu'on trouvait déjà chez Thomas d'Aquin et qui, postulant l'existence du monde tel qu'il est indépendamment de notre connaissance, avait abouti à la théorie de la vérité comme conformité[a]). Il a dès lors beau jeu de rappeler que, sans s'en tenir à l'*adaequatio rei et intellectus*, il avait été le premier, dans les *Limites de l'interprétation* (puis dans *Kant et l'ornithorynque*), à défendre l'idée qu'il ne peut y avoir d'interprétation sans fait, sans que cette interprétation ne soit donc susceptible de se soumettre à une vérification intersubjective, et à affirmer que la question de la vérité et de l'ontologie n'est pertinente qu'à condition de l'envisager sous l'angle non de l'étude de la nature des faits, mais des critères de recevabilité de leurs interprétations :

> Le véritable problème de chaque argument « déconstructeur » du concept classique de vérité n'est pas de démontrer que le paradigme qui nous sert de base de raisonnement pourrait être fallacieux. Sur ce point, il semble que nous soyons tous

[a] Umberto Eco, « Ci sono delle cose che non si possono dire. Di un Realismo Negativo », *Alfabeta2*, consulté le 6 juin 2016, https://www.alfabeta2.it/2012/03/16/ci-sono-delle-cose-che-non-si-possono-dire/, mars 2012.

> désormais d'accord. Le monde tel que nous nous le représentons est certainement un effet d'interprétation […]. Le problème est plutôt de déterminer quelles sont les garanties qui nous autorisent à tenter un nouveau paradigme que les autres n'aient pas à reconnaître comme délire, pure imagination de l'impossible. Quel est le critère qui nous permette de distinguer entre le songe, l'invention poétique, le *trip* à l'acide lysergique […] et les affirmations acceptables sur les choses du monde physique et historique qui nous entoure[a] ?

Rappelant la différence proposée par Vattimo entre épistémologie (soumise à des règles et des méthodes de validation) et herméneutique (qui autorise l'invention poétique), Eco défend un « réalisme négatif » qui consiste à postuler un « noyau dur de l'être » qui résiste à certaines interprétations et permet de les invalider comme mauvaises – si on ne peut parfois déterminer la ou les interprétations justes, il y a des *choses qu'on ne peut pas dire*, affirme-t-il, tandis que les hypothèses recevables sont traitées sur le mode du *comme si* : on les envisage *comme si* elles étaient vraies, jusqu'à ce qu'elles soient falsifiées. Au réalisme faible de Ferraris, qui postule l'existence indépendante d'objets, y compris sociaux, fait donc au fond écho le réalisme négatif de l'auteur du *Cimitero di Praga*, à la différence que l'un met l'accent sur une ontologie retrouvée, tandis que l'autre préfère adopter un point de vue pragmatique[98] : on rencontre à nouveau les deux options qui conditionnent également l'appréhension du faux et ne peuvent que s'envisager dans un rapport de complémentarité, pour ne pas retomber ni sur un modèle aléthique ou de conformité de vérité[99], ni sur un relativisme philosophique qui trouverait son pendant esthétique dans une forme de panfictionnalisme, tout en maintenant la nécessité d'une forme de vérité, fût-ce sur le mode mineur de la falsifiabilité, et une forme de réalité, sur celui du consensus intersubjectif objectivé dans des traces et des inscriptions, respectivement comme horizon éthique et enjeu épistémique de la fiction contemporaine[100]. En ce sens, plutôt que de prôner l'abandon du postmodernisme comme courant philosophique dangereux, comme peut le faire Ferraris, on peut arguer qu'Eco revendique plutôt une forme d'engagement postmoderne renouvelé, ainsi que l'affirme Loredana Di Martino, qui n'est pas un retour au discours engagé d'un auteur hégémonique, mais reste centré sur la responsabilité du lecteur, proposant une « esthétique de la vérité » sans fondement utopique, qui a renoncé aux universaux métaphysiques pour promouvoir plus modestement l'efficacité de l'interprétation active et critique[b]. Son œuvre incarnerait ainsi une forme de transition[101] entre l'éthique postmoderne du palimpseste et de la copie-*copia* comme outil critique et épistémique[102], et celle épimoderne d'un retour au réel proprement ironique et non plus simplement ludique ou humoristique[103], qui

[a] *Ibid.*
[b] L. Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought" », art. cit., p. 189-190.

se fonde sur le détournement des outils traditionnels de la véridiction, de l'investigation et du réalisme, pour promouvoir le miroir hétérotopique du récit et les frissons du trompe-l'œil[104] comme outils cognitifs et éthiques de déconstruction des normes pragmatiques de recevabilité, de communication, de partage et d'acceptabilité des versions réticulées du réel que nous nommons réalité.

Si, pour parler comme Baroni, Eco préfère une *mimèsis II intrigante* plutôt que *configurante*, le roman plutôt que l'essai historiographique, pour critiquer les *Protocoles* dans le *Cimitero di Praga*, c'est aussi pour « retrouver la force des incertitudes qui fondent la narrativité en *mimèsis I*, pour la rejouer ou la déjouer, pour en explorer et en épurer les passions[a]. » L'imitation du journal, forme inachevée de mise en intrigue, dans le roman, lui permet ainsi de déjouer la fatalité de la nocivité des *Protocoles* par la mise en scène des contingences qui auraient pu empêcher leur création, et de renforcer l'absurdité de l'enchaînement des événements de leur genèse, pour mieux dénoncer l'absurdité dangereuse du texte lui-même. Il permet également de poser en creux le problème de la détermination du cadrage pragmatique d'un texte donné : comme le rappelle F. Lavocat, les textes en première personne sont plus susceptibles de générer des erreurs de cadrage que ceux à la troisième personne[b], si bien que le texte force constamment le lecteur à se demander s'il a affaire à une simulation ludique de type *plasma* ou à du *pseudo* mortifère. Plutôt que de faire le choix d'une « narration visant à faciliter autant que possible la compréhension du monde raconté [et qui] préformerait l'acte interprétatif : elle en atténuerait le caractère créatif tout en simplifiant la compréhension des événements auxquels elle se réfère[c] », relativement inefficace, on l'a vu, face à la force des mises en intrigue complotistes, il s'agit de pratiquer une contre-immersion dans les méandres invraisemblables de la création d'un texte insensé. Eco table ainsi moins sur la « méfiance critique » que suscitent, pour Baroni, les mises en intrigues configurantes, notamment historiographiques, mais bien sur l'*adhésion* que permet l'immersion, pour mieux miner toute la crédibilité du pamphlet.

D'où les deux options éthiques et épistémiques qui semblent s'offrir aux personnages de faussaires de notre corpus : soit, comme le dénonce Ivan Jablonka, ils versent dans le « panfictionnalisme », avec des conséquences potentiellement néfastes :

> Affirmer que certaines fictions font partie du raisonnement historique ne revient pas à verser dans le panfictionnalisme, comme les tenants du *linguistic turn* ou les postmodernes. […] La vocation de certains romans est de miner la possibilité même de la vérité : si les faits n'existent pas, s'il n'y a que des interprétations, si l'histoire

[a] Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, *op. cit.*, p. 88-89.
[b] Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 37.
[c] R. Baroni, *L'Œuvre du temps*, *op. cit.*, p. 90-91.

> n'est que la propagande du vainqueur, alors la fiction est la seule vérité. Elle permet de "résister à l'histoire[a]", c'est-à-dire de dénoncer l'arrogance euphorisante des métarécits, supériorité de l'Occident, loi du plus fort, marche au progrès, etc. Qui supprime la frontière entre réalité et fiction, entre vérité et affabulation, détruit les sciences sociales[b].

C'est au fond la position de Sliv ; c'est aussi, désabusée, celle de Sylvain, qui écrit : « Il ne faut pas confondre la vie et les contes de fées. L'innocence et la pureté sont des facettes, des moments dans un processus complet, des états passagers et casuels d'un système en permanentes métamorphose, comme le reste, ni plus ni moins que le reste. Le vrai, c'est un point de vue, ou une réalité fortuite[c]. » Rejeter l'adéquation entre la vie et les contes de fée c'est, comme le narrateur de Bello, affirmer qu'il n'y a pas de vérité, seulement des fictions concurrentes ; c'est-à-dire que cela revient non seulement à mobiliser une pensée pseudo-nietzschéenne, mais surtout, et de manière plus inquiétante peut-être, à radicaliser pour les détourner dans le sens des intérêts dominants et de la manipulation sociale les théories de la réalité comme consensus négocié par la communauté qu'on trouve dans le courant du *pensiero debole*[105]. Mais ces positions des faussaires se voient démenties par le dispositif narratif qui les inclut et attire l'attention soit sur la mauvaise foi du narrateur, qui empêche au fond l'élaboration d'une vérité réellement négociée et donc émancipatrice, soit, comme dans le cas de Sliv, sur la nécessité de limites éthiques et pragmatiques à la tentation panfictionnaliste – le falsificateur se heurte au noyau dur du réel qu'est la montée du terrorisme, par exemple. À l'inverse, chez Senges, le conte de fées, une fois assumé son usage, est une manière aussi heuristique qu'une autre de mettre en forme la réalité – si bien que l'assomption de la fiction comme telle (et donc de sa distinction d'avec le fait) s'avère, dans notre corpus, toujours plus efficace que la tentation panfictionnaliste. La conception, qu'on serait tentée de dire « épimoderne », de Senges, d'un récit qui croit en ses pouvoirs de mettre en forme le réel, par la métamorphose réglée et ludique des faits en fiction, s'oppose donc à celle qui prétend que toute affirmation n'est que le choix d'une forme fictionnelle possible parmi d'autres d'une réalité mouvante qui n'existe que d'être mise en forme dans un récit nécessairement contestable.

L'éthique des récits de faux esquisse donc plusieurs gestes complémentaires pour parvenir à la forme de réalisme ironique sur laquelle elle se fonde : soit, en premier lieu, le constat

---

[a] Il cite Julian Barnes, *Une histoire du monde en 10 chapitres ½*, Paris, Stock, 1989, p. 318.
[b] Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 97. On retrouve les accusations de Ferraris contre une forme de populisme panfictionnel qui ne serait qu'une nouvelle forme, *in fine*, de domination.
[c] Grégoire Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 134.

mélancolique qu'il n'y a que des interprétations sans faits (il n'y a, par exemple, que des symboles du Logos fallacieux sans perroquet authentique) se retourne en une éthique de la *copia* herméneutique, qui en appelle à la responsabilité lectorale dans l'établissement d'un débat intersubjectif pour trancher quant à la recevabilité morale et épistémique des discours qui prolifèrent sur l'absence de faits et le caractère énigmatique des traces. Ce sont les confessions faussées des narrateurs qui demandent une absolution impossible au lecteur, qui doit dès lors se déplacer du terrain moral au terrain herméneutique : on ne peut absoudre Martin, Freddie, Braithwaite, Sylvain, le curateur, de leurs erreurs, de leurs mensonges, de leurs lâchetés ou de leurs crimes, ni déterminer avec exactitude l'étendue de leur sincérité ou de leur mauvaise foi ; mais on peut en revanche, sur le plan métatextuel, apprécier la justesse de leur discours sur la place de l'art[106], de Brueghel ou de Flaubert, dans notre héritage endeuillé de contemporains. C'est la solution cristalline au problème du réalisme, qui monte en série réversible les interprétations possibles pour tisser autour du manque une signification sociale renouvelée dont le lecteur est responsable ; c'est celle qui s'inspire le plus de l'engagement postmoderne.

Soit, en deuxième lieu, le récit orchestre un ironique retour du réel, le plus souvent sous la forme spectaculaire du meurtre ou de la mort violente (comme dans *Le Condottière*, les *Falsificateurs* ou *Il Cimitero di Praga*) qui mine la tentation relativiste et panfictionnaliste en en dénonçant les impensés et les dangers : cette solution peut se rapprocher des critiques de Ferraris, sans pour autant soumettre systématiquement comme lui l'herméneutique à l'ontologie, mais en soulignant la nécessaire alliance d'une ontologie et d'une pragmatique dans l'appréhension de la réalité. Le fait y a moins une valeur en soi qu'un pouvoir de rééquilibrage des différentes versions concurrentes qui constituent la réalité : Sliv peut faire monter artificiellement la candidature de Sarah Palin pour mieux favoriser l'élection d'Obama, mais il reste sans pouvoir, dans *Les Éclaireurs*, contre la montrée du terrorisme que le CFR pensait pourtant pouvoir contrôler, et le retour du réel vaut comme une limite aux fantasmes démiurgiques du falsificateur-scénariste. Dans une telle conception, comme le déclare Simonini, la seule « vérité » possible (« la seule véridique, au passage, dans cette histoire de mensonges[a] ») est la sienne, celle du faussaire déconstruisant sa propre production, et ce n'est qu'en exhibant l'ensemble des impensés liés à sa position d'autorité que l'auteur peut penser entreprendre un récit capable de mettre à distance le faux[107] : le retour du réel dans de tels récits n'a de sens que comme prélude ou conséquence d'un retour du faussaire sur sa propre activité[108]

[a] "*l'unica verace tra l'altro, in quella vicenda di menzogne*". Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 428.

(Sliv s'interrogeant sur la conception de la vérité qu'il doit défendre, Winckler se lançant dans une forme de psychanalyse policière pour redonner sens à son geste).

Ce retour du réel est alors l'occasion d'une mise en série réversible des éléments factuels et fictionnels qui exigent du lecteur un exercice de *discernement*, lorsqu'il est confronté, par exemple dans *Un cabinet d'amateur*, à la multiplication implicite et explicite des citations et des palimpsestes. Si, en effet, Perec aime à masquer ses citations, à les déformer ou à les transformer, il arrive également qu'il fasse usage de citations explicites, correctement reproduites, comme la citation des *Vite* de Vasari qui permet à Nowak d'identifier le *Chevalier au bain* comme un tableau de Giorgione[a]. La citation authentique s'inscrit harmonieusement dans le montage textuel qui constitue la machination : évoquant la compétition qui opposait Giorgione aux sculpteurs de son temps, Vasari parle de « la supériorité de son art sur le leur », et, « chose qui mit leurs cerveaux à l'envers », du fait que la peinture « montre plus en une seule vue d'après nature que ne le fait la sculpture ». On retrouve ici les thèmes de la stupéfaction du destinataire, de l'art de faire vaciller ses convictions et ses idées arrêtées, en somme, de l'art d'éblouir ; aussi bien que des pouvoirs extraordinaires de la peinture, capable, comme le texte, de multiplier les points de vue. On aurait presque l'impression que le texte de Vasari a été inventé pour la circonstance, et l'effet est concerté : l'indécision quant à la valeur de véridicité des textes cités fonctionne à double tranchant, les textes authentiques en viennent à jouer un rôle de leurre similaire à celui des faux. C'est aussi la démarche d'Umberto Eco dans *Il Cimitero di Praga*, dès le début du récit, quand le faussaire narrateur fait allusion aux faux de Denis Vrain Lucas et à l'absurde crédulité du mathématicien Chasles à leur égard[b]. Or, si l'anecdote est avérée[c], elle est rapportée de façon à laisser penser au lecteur que Simonini enjolive : une fois la falsification démasquée, son succès semble invraisemblable. Le pouvoir heuristique *a posteriori* du faux déconcerte le lecteur, qui s'aperçoit que l'anecdote n'est pas trop grossière pour être vraie, et que l'ensemble de ses certitudes – à commencer par sa capacité à distinguer le vraisemblable du mensonge – vacille. Le texte devient terrain miné où le lecteur ne sait s'il doit accorder sa confiance au récit d'événements qui ont l'air trop romanesques pour être vrais – et pourtant renvoient à des faits attestés – ou à un narrateur dont la fiabilité est sans cesse mise en cause.

---

[a] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 65.
[b] Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 16.
[c] Voir Lucien Terras, « Les faux autographes de Denis Vrain-Lucas » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p.

Il est en effet difficile de déterminer la part du fictif et du réel dans un roman qui mélange constamment les genres et les sources, qu'il s'agisse de celui de Perec ou de celui d'Eco. Chez ce dernier, Simonini rencontre deux médecins, Bourru et Burot, qui dissertent des « différents systèmes pour hypnotiser, depuis ceux encore charlatanesques d'un certain abbé Faria (j'ai tendu l'oreille à ce nom dumasien, mais on sait que Dumas pillait les chroniques authentiques) à ceux […] du docteur Braid[a]. » L'abbé Faria est un personnage historique apparaissant dans le *Comte de Monte-Cristo,* Braid a réellement existé, et Bourru et Burot, présentés comme des sortes de Bouvard et Pécuchet, sont bien les auteurs d'un article intitulé « Variations de la personnalité[b] ». Le narrateur entretient ainsi le brouillage entre faits et fiction[109], joue sur la maîtrise par le lecteur des indices de fictionnalité pour mieux déjouer ses déductions, élabore des fausses pistes qui s'appuient sur la véracité de faits historiques attestés pour induire en erreur. Si le personnage de Simonini est fictif, les événements culturels, historiques et politiques mentionnés dans le roman ne le sont pas : les frontières sont incertaines entre un discours qui ne prétend pas à la véridicité et exhibe son caractère fictionnel et un contenu historique soigneusement établi et avéré, notamment par les travaux précédents de Eco. Se construit ainsi un système de suspension de croyance qui permet, à l'intérieur d'une fiction mettant en scène ses propres codes (narrateur non-fiable, manuscrit trouvé, narration en première personne d'une conscience éclatée), de créer une forme de poétique de la véridicité ironique. Le montage des allusions n'est pas simplement un collage de références postmodernes que le lecteur doit s'amuser à déchiffrer selon les modèles du palimpseste[110] et celui de la quête du détail-indice signifiant, mais un piège textuel qui incite le lecteur à questionner ses propres systèmes de croyance et de confiance, ses propres réflexes pour attribuer une qualité véridictive ou non à un texte : évaluation de la probabilité de l'information donnée (les noms des médecins, Dumas ; la pertinence de la citation de Vasari), de la forme et du ton du texte (ironie des narrateurs), prise en compte du contexte d'inscription de l'information (un roman explicitement désigné comme tel). Exhibant la fiction comme telle, le texte fonctionne comme une machine à défaire le pouvoir de fascination des *Protocoles* – c'est l'objet d'Eco – et des textes véridictifs : plus qu'un texte scientifique, sur lequel, à moins d'être professionnel, on exécute peu d'opérations de vérification, le texte fictif est un outil d'analyse des faux, parce qu'il montre à quel point tout fait est inventable, manipulable, récupérable, effaçable. Le retour du réel dans la diégèse, et l'inclusion du factuel, d'enregistrements textuels, dans le tissu narratif, sont donc les deux outils qui permettent d'élaborer une épistémologie métatextuelle à même la fiction.

[a] U. Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 43.
[b] Consultable sur Gallica : *http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851003*, site consulté le 10/10/17.

Cette dimension métafictionnelle[111] est également présente dans la troisième voie suivie par les récits de faux, à savoir l'assomption de la fiction comme outil à la fois de connaissance (par spécularité frauduleuse) et de mise en forme (par manipulation narrative et fictionnalisation) du réel, qui suppose en soi qu'il *y ait* du réel et des faits *distincts* de leurs interprétations (quoique parfois indéterminés). La question se pose alors de l'évaluation du caractère heuristique des fictions ainsi produites, ainsi que de la solidité du cadrage pragmatique qui leur permet d'opérer : c'est l'évolution de Vella de la mystification mesquine à la fantaisie qui lui permet *in fine* d'accéder pirandelliennement, et dans le désenchantement, à un monde de la vérité, c'est Marana s'acceptant enfin auteur pour le plaisir de la prolifération des récits, c'est le greffier s'immolant au plaisir de l'histoire : cette dernière option, qui tient en partie du postmodernisme, évolue vers une perspective, nous semble-t-il, épimoderne, où le réel fait retour non pas comme résistance (à l'action des personnages, dans la diégèse, à la lecture, dans le jeu des citations, comme dans la deuxième option) mais, à l'image des villes rêvées par Marco Polo qui n'existent que dans des jeux de miroirs, comme reflet (traître à force d'être fidèle, fidèle à force d'être traître) à la surface du texte.

Dans cette dernière conception, chez Pierre Senges par exemple, la réalité pourrait à la rigueur n'avoir de valeur que d'être transformée en « trace écrite » de ce qui a été : « 367 – D'après les Chinois, […] le plus beau jardin pourrait se passer d'avoir été, puisque sa seule trace écrite le rend sublime. » La fiction vient conférer une forme de valeur à la réalité en la métamorphosant, au prisme du paradigme indiciaire détourné de sa fonction traditionnelle, en indice de ce qui a été, en signe d'un référent perdu à reconstituer, une forme de relique artificielle d'une réalité perdue ou n'ayant jamais existé : le texte sacralise d'avance le réel qu'il re-produit dans le jeu de ses signes, se détourne de la mélancolie comme du simulacre pour célébrer la puissance ironiquement démiurgique du *plasma*. Dès lors que la « trace écrite », pour renvoyer à du « sublime », ou à une forme de vérité paradoxale, n'a pas besoin d'être vraisemblable, elle peut assumer volontairement son caractère trompeur : le narrateur prétend être parvenu à la « résurrection » du prince mort, non pas par une enquête rigoureuse, scientifique, mais par des « mensonges » nécessaires : « sa défiguration est la condition nécessaire à cette seconde vie sur papier ». La vérité ne s'atteint que dans et par la falsification, parce que la réalité elle-même n'est qu'une forme de maquillage : « l'imposture est universelle, sans laquelle il n'y a pas de vie possible, et aucune preuve ontologique de l'existence de Dieu ne saurait se passer de fard[a] ».

[a] Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 249.

« Aucune preuve ontologique de l'existence de Dieu ne saurait se passer de fard » résume ainsi la position, déclinée dans ces trois solutions que nous avons dessinées au problème du réalisme et de la vérité dans la fiction contemporaine, des récits de faux : sans renoncer à la quête ontologique, tout en étant conscient de ses impasses, de ses limites, et des illusions qui la sous-tendent si elle est mobilisée seule et en soi[112], il s'agit d'en passer par le faux et la fiction (soigneusement distingués l'un de l'autre) pour mettre en valeur les efforts de cadrage pragmatique et les pièges et problèmes herméneutiques mis en place dans les récits comme instruments efficaces d'une *investigation* du réel et d'une mise en ordre ou en récit de la réalité qui passe moins par la descente dans les archives et les rues que par la confrontation des pouvoirs du *plasma* aux vertiges du *pseudo*.

b. Du refus du panfictionnalisme à l'heuristique de la fiction

> *« Le secret implicite est que, pour écrire de la fiction aujourd'hui, l'un des moyens les plus intelligents consiste à dire que ce que vous écrivez n'est pas de la fiction, puis de faire tout ce qui vous chante. […] Aujourd'hui une partie des meilleures fictions se trouve au rayon non-fiction[a]. » David Shields*

Hors d'un cadre strictement fictionnel, c'est également la question que se pose l'historien Sergio Luzzatto quand il entreprend de retracer le parcours biographique de Marino Massimo De Caro, le faussaire qui, après avoir dérobé nombre de manuscrits précieux dans plusieurs bibliothèques italiennes prestigieuses, a forgé, entre autres, un faux *Sidereus Nuncius* de Galilée, faisant réaliser notamment des gravures inédites d'observations lunaires, et réussi à tromper certains des plus éminents spécialistes de l'œuvre du savant florentin[113]. Comme Jablonka, Luzzatto atteste de la véridicité et de l'éthique de son enquête à la fois en exhibant les étapes et les mécanismes de son investigation, et en posant explicitement la problématique morale qui sous-tend l'ensemble de son ouvrage, résumée dans le sous-titre : *Max Fox o le relazioni pericolose*. Comment cadrer les « liaisons dangereuses » qui unissent le biographe à son objet d'étude, faussaire, menteur, voleur par définition indigne de foi[b] ? Comment ne pas sombrer dans la complaisance, la sympathie sans recul, l'héroïsation du sujet fascinant de l'enquête[114] ? Ce questionnement éthique rejoint pour lui un questionnement épistémique : comment l'historien de profession peut-il faire l'histoire du présent, de l'histoire au présent, en

[a] David Shields, *Besoin de réel*, *op. cit.*, 2016, p. 48.
[b] Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 31.

maintenant la rigueur scientifique qui caractérise sa profession ? La réponse de Luzzatto nous intéresse dans la mesure où, contrairement à Jablonka, il ne fait pas la partition entre fictions de méthode, efficaces et pertinentes, et fictions romanesques « faciles » et problématiques : au contraire, il choisit explicitement, comme méthode d'écriture et donc comme pratique épistémique (car, comme Jablonka, Luzzatto voit l'histographie du « présent », du fait divers, comme une épistémologie dans une écriture), des modèles littéraires, à la fois fictionnels et factuels.

Les deux grandes références explicites dont il se réclame sont *El Impostor* de Cercas et *L'Adversaire* de Carrère. Dès l'*incipit* de son récit, il s'affirme historien, mais se compare immédiatement à Javier Cercas écrivant l'histoire d'Enric Marco, et souligne l'aspect fortement romanesque de sa situation en déclarant qu'il n'a jamais rencontré de criminel que de papier, dans les archives de l'histoire, alors qu'il se rend en voiture à un rendez-vous avec son premier criminel en chair et en os, De Caro[a]. Confronté à un homme devenu figure mythique sous le titre de « monstre des Girolamini » (du nom de la bibliothèque napolitaine qu'il a le plus ravagée[115]) et doté d'une propension à réécrire constamment sa propre vie, Luzzatto choisit non pas de tenter de distinguer radicalement entre faits et fictions, conjectures étayées et élan romanesque[116], mais au contraire d'assumer une écriture cristalline qui exploite conjointement l'ensemble de ces instruments, non pour faire un portrait vrai, mais un portait *possible* (dans tous les sens du terme) de son modèle fuyant :

> Et c'était en lisant ce livre [*El Impostor*] que j'avais eu cette révélation foudroyante : ce fut ainsi que ce projet s'était transformé en programme. Étudier l'histoire de Marino Massimo De Caro, le voleur de bibliothèques, le « monstre des Girolamini », n'aurait eu de sens que si j'avais réussi à construire avec lui un rapport direct. Quand bien même aussi – inévitablement – un jeu de rôles. Ou plutôt, un jeu du chat et de la souris. Une traque sans fin entre histoire et mémoire, réalité et fiction, vérité et mensonge, honnêteté et tromperie, du même genre que celle à laquelle Cercas avait eu recours avec Marco. Mon projet n'aurait eu de sens que si De Caro avait accepté de devenir mon imposteur[b].

Dès l'initiale, le projet n'est pas de faire une enquête historique traditionnelle, soigneusement documentée et garantie par un solide apparat critique (quoique Luzzatto ait aussi fouillé les archives, amassé une copieuse documentation, constituer une iconothèque dont il

---

[a] *Ibid.*, p. 3.

[b] "*Ed era stato leggendo quel libro che avevo avuto la folgorazione: era stato così che un progetto si era trasformato in un programma. Studiare la storia di Marino Massimo De Caro, il ladro di biblioteche, il 'mostro dei Girolamini', avrebbe avuto senso unicamente se fossi riuscito a costruire con lui un rapporto diretto. Quand'anche – inevitabilmente – un gioco di ruoli. Anzi, un gioco del gatto col topo. Un inseguimento senza fine tra storia e memoria, realtà e finzione, verità e menzogna, onestà e raggiro, dello stesso genere di quello che aveva impegnato Cercas con Marco. Il mio progetto avrebbe avuto senso unicamente se De Caro avesse accettato di diventare il mio impostore*." *Ibid.*, p. 4.

présente certains éléments en ouverture de chaque chapitre[117], recoupé ses sources et vérifié les témoignages, interrogé des experts, des témoins et des spécialistes, consulté les minutes des procès…), mais de faire du faussaire, et de la somme des masques qui le constituent, un *personnage* littéraire, sur le modèle de son prédécesseur espagnol : puisqu'il a déjà atteint au mythe par un crime présenté comme si hyperbolique qu'il est absolument irrédimable et déshumanise son auteur, l'enjeu n'est pas de dévoiler l'homme (inaccessible) derrière le monstre, mais de passer de l'anti-héros épique au protagoniste romanesque, plus médiocrement humain mais tout aussi fascinant, en tant qu'il peut alors fonctionner non comme un *exemple* négatif, mais comme un *exemplaire*, un type représentatif de son temps. Contrairement à Jablonka qui héroïse Laëtitia pour mieux en faire l'emblème de toutes les victimes féminines d'une société patriarcale, Luzzatto, en assumant une forme de romanesque de l'enquête aporétique et de l'imposture, humanise De Caro pour en faire le symbole complexe d'une Italie marquée par une grave crise éthique et civile, de l'Italie berlusconienne[a] :

> Dans quelle mesure son histoire était-elle représentative uniquement de lui, de son si original parcours de vie ? […] Ou plutôt, me demandais-je, l'histoire de De Caro parlait-elle du parcours d'une génération ? Oui, peut-être parlait-elle de la Génération Bim Bam Boum (comme on l'avait définie avec une certaine créativité dans un livre publié récemment[b]) : la génération de ceux qui avaient été adolescents dans l'Italie des années 1980, et étaient devenus majeurs dans les années comprises entre la chute du Mur et le scandale de Tangentopoli ; en simplifiant beaucoup, et en procédant par slogans, la génération devenue adulte en Italie aux temps de la « crise des idéologies » et de la « *Milano da bere* » [« *Milan à boire* », un slogan publicitaire]. Oui, peut-être l'histoire de De Caro parlait-elle de la génération devenue adulte aux temps (selon le titre de l'essai trop fortuné de Francis Fukuyama) de la « fin de l'histoire ». Ou peut-être que non, me contredisais-je : l'histoire que je poursuivais ne parlait finalement pas d'un parcours générationnel. À tel point qu'à la même génération que celle de De Caro appartenait, entre autres, Montanari lui-même [l'historien de l'art qui démasque De Caro]. Dans le sale guêpier [*pasticciaccio*] des Girolamini, le bon et le méchant – né l'un en octobre 1971 et l'autre en janvier 1973 – avaient presque le même âge[c].

---

[a] Voir *ibid.*, p. 82.

[b] Alessandro Aresu, *Generazione Bim Bum Bam. Risposte precise a domande precise: autobiografia di 10 milioni di italiani*, Milano, Mondadori, 2012. L'auteur cite la référence précise de l'ouvrage dans sa « note bibliographique ».

[c] "*In che misura la sua storia […] era rappresentativa unicamente di lui, di un originalissimo suo percorso di vita? […] Oppure, mi interrogavo, la storia di De Caro parlava del percorso di una generazione? Sì, forse parlava della Generazione Bim Bum Bam (come era stata fantasiosamente definita in un libro pubblicato da poco): la generazione di chi era stato adolescente nell'Italia degli anni Ottanta, ed era diventato maggiorenne negli anni compresi fra la caduta del Muro e lo scandalo di Tangentopoli; semplificando assai, e procedendo per slogan, la generazione fattasi adulta in Italia al tempo della 'crisi delle ideologie' e della 'Milano da bere'. Sí, forse la storia di De Caro parlava della generazione fattasi adulta al tempo (secondo il titolo del saggio, fin troppo fortunato, di Francis Fukuyama) della 'fine della storia'. O forse no, mi contraddicevo: la storia da me inseguita non parlava affatto di un percorso generazionale. Tanto è vero che alla medesima generazione di De Caro apparteneva, fra gli altri, proprio Montanari. Nel pasticciaccio brutto dei Girolamini, il buono e il cattivo – nati l'uno nell'ottobre del 1971 l'altro nel gennaio del 1973 – erano praticamente coetanei.*" S. Luzzatto, *Max Fox*, *op. cit.*, p. 17-18.

L'hypothèse générationnelle de la biographie de De Caro comme « autobiographie de la nation[a] » (qui est une conjecture factuelle, comme en atteste la citation de l'essai d'Aresu) n'est pas crédible seule : elle a besoin du relais et du contrepoint fictionnel que représente le roman policier ironique et critique (le terme *pasticciaccio* rappelant le titre du roman de Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*), qui permet une autre schématisation (tout aussi insatisfaisante) des faits et des rôles actanciels ; l'intrigue fictionnelle[118] complète et contredit l'interprétation essayiste, pour tenter de redonner sa juste place à l'individu De Caro, à la fois unique et représentatif, hyberboliquement portraituré et finalement banal.

Aussi, contrairement à Jablonka, Luzzatto refuse-t-il d'endosser comme enquêteur le rôle du juge (et celui du policier[119]), et le modèle judiciaire et athlétique de vérité qui lui est afférent, pour proposer davantage un rôle fiduciaire : il fait le pari de croire en la valeur du témoignage de De Caro (avec toutes les réticences quant à la bonne foi de celui-ci qu'il expose régulièrement), et demande à ses lecteurs de faire le pari du bien-fondé de sa méthode investigatrice[120], de la pertinence de ses résultats (à défaut de la certitude de leur vérité), et de la fiabilité de ses impressions, ses souvenirs et ses analyses[121]. Ceci au nom du projet éthique même porté par le livre, qui se veut le relais épistémique, éclairant, de « l'incrédulité civique » de l'historien de l'art Tomaso Montanari, qui a fait démasquer De Caro, devant l'ampleur du saccage des Girolamini : « une incrédulité civique pouvait bien se transformer non seulement en procédure pénale, mais en recherche historique[b] [122] », recherche qui n'a pas pour but d'assigner une culpabilité et de condamner, mais bien de tempérer la sidération de l'honnête homme qu'incarne dans le livre Montanari par une explication possible, à laquelle il est demandé, sinon de croire entièrement, du moins de la considérer comme *crédible*, comme lui-même fait le choix de ne pas *juger*, mais de faire entendre, de certains témoignages, même douteux, *comme si* leur vérité n'était pas disputée : « Une fois de plus, j'éprouve le soulagement d'être un historien plutôt qu'un juge,. […] je peux donner voix à Viktoriya [l'assistante de De Caro] comme si je la croyais à cent pour cent[c]. »

Cette assomption du romanesque et du fictif, *nécessaire* selon Luzzato, se paie d'un engagement auctorial qui, à défaut de produire une *preuve* scientifique, ce qui est impossible en raison de l'objet de l'enquête[123], veut garantir le caractère heuristique, sinon entièrement véridictif, du récit. Comme Carrère, Luzzatto se met en scène jusque dans son cadre familial[124],

[a] "*autobiografia della nazione*". *Ibid.*, p. 29.
[b] "*un'incredulità civile poteva ben trasformarsi, oltreché in procedura penale, in ricerca storica*." *Ibid*., p. 17.
[c] "*Una volta di più, avverto il sollievo di essere uno storico anziché un giudice. […] Io posso dare voce a Viktoriya come se la credessi al cento per cento*." *Ibid.*, p. 244.

examine presque autant la documentation dont il dispose sur De Caro que les effets de son enquête sur lui-même, sa stature académique, ou ses relations avec ses proches, fait de ses doutes la matière de sa réflexion et de ses hypothèses[a] :

> M'attirait la perspective de dépasser cette colonne d'Hercule de ma vie de chercheur en histoire zélé, altier, prévisible : l'inébranlable mission d'établir une vérité. Ou peut-être étais-je poussé vers la liaison dangereuse avec De Caro par le frisson d'un doute. Le doute que mon métier ne puisse se placer, en tout et pour tout, au-delà d'une ligne d'ombre, qu'elle soit intellectuelle ou morale. Le doute que même l'historien, dans son exploration de la réalité du passé, se meuve lui-même, au présent, le long de la crête de la mystification. […] Je continuais (et je continue) à croire en la possibilité d'une historiographie fondée méthodologiquement et intellectuellement honnête. Je dis que, peut-être, m'attirait vers De Caro la dimension plus vertigineuse de « l'histoire du présent » : m'attirait l'ombre malicieuse que toute impossible histoire du présent finit par jeter sur l'histoire du passé, même la plus respectable. M'attirait la sensation – vaguement douloureuse – que les responsabilités de l'historien sont ce qu'il y a de plus digne dans son métier, mais aussi ce qu'il y a de plus fuyant[b].

Dès lors que l'investigation de la réalité présente sert de pierre de touche aux méthodes et aux ambitions éthiques et épistémiques de l'historiographie, et, questionnant la position d'autorité de l'historien et son engagement dans sa recherche, menace de faire de lui un imposteur en puissance, miroir du sujet qu'il étudie, l'historien se sent autorisé, non pas à redoubler de prudence scientifique, mais au contraire à accepter, tel l'Ulysse de Dante qui franchit le détroit de Gibraltar et demeure en Enfer pour prix de son *hybris*, d'outrepasser les limites morales et épistémiques qui lui ont été fixées pour se diriger vers le territoire dangereux et interdit de la mystification, du mensonge, et de la fiction. C'est, bien entendu, la manière dont il choisit d'y naviguer, qui détermine l'issue de sa transgression, châtiment ou reconnaissance. Le « frisson du doute » dont il fait état peut dès lors prendre des accents perecquiens : il y a aussi un plaisir du vertige moral et du ludisme de la manipulation[c], quand il consiste à suspendre la quête d'*une* vérité à établir au profit de l'exploration des récits possibles d'une aventure fuyante. À l'inquiétude sur la capacité de l'historien à rendre compte

---

[a] Voir *ibid*., p. 215, 222, 295-296.

[b] "*Mi attirava la prospettiva di oltrepassare quella colonna d'Ercole della mia vita di zelante, altero, prevedibile studioso di storia: la granitica consegna di stabilire una verità. O forse mi spingeva verso la relazione pericolosa con De Caro il brivido di un dubbio. Il dubbio che il mio mestiere non potesse collocarsi, in tutto e per tutto, al di qua di una linea d'ombra, intellettuale o morale che fosse. Il dubbio che anche lo storico, nella sua esplorazione della realtà del passato, si muova lui stesso, al presente, lungo il crinale della mistificazione. […] Continuavo (e continuo) a credere nella possibilità di una storiografia metodologicamente fondata e intellettualmente onesta. Sto dicendo che, forse, mi attirava verso De Caro la dimensione più vertiginosa dell'"histoire du présent": mi attirava l'ombra dispettosa che qualunque impossibile storia del presente finisce per gettare sulla storia del passato, anche la più rispettabile. Mi attirava la sensazione – vagamente dolorosa – che le responsabilità dello storico siano quanto di più degno nel suo mestiere, ma anche quanto di più sfuggente*." *Ibid.*, p. 33.

[c] *Ibid.*, p. 265.

honnêtement du passé (inquiétude qui n'est pas un relativisme ni une crise de défiance dans la discipline elle-même), Luzzatto choisit de répondre ni par un retour au réel et au strictement factuel, ni par un surcroît d'autorité dans l'exhibition d'un geste d'enquête (ou du moins pas seulement) : il s'intéresse également à la productivité heuristique que génère la position de porte-à-faux dans laquelle il se retrouve, celle de réclamer une confiance lectorale alors qu'il entretient une liaison dangereuse, celle de demander à croire dans les résultats de son enquête alors qu'elle renonce à la rigueur méthodologique scientifique pour adopter une méthode empirique, empathique, qui exploite autant les cadres littéraires fictionnels que factuels, et repose autant sur la promesse d'une forme paradoxale d'honnêteté que sur la mise à l'épreuve de la véridicité de l'historien. L'exercice de la responsabilité repose sur la reconnaissance de cette situation de porte-à-faux comme miroir d'une autre position d'écriture, celle du savant certain de ce qu'il écrit lorsqu'il explore le passé selon des méthodes reconnues.

De la même manière, il fait l'éloge de l'enquête policière à la Sherlock Holmes contre la méthode historique et philologique scientifique institutionnelle, qui a échoué à identifier le faux, comme s'il préférait le curieux mélange du positivisme daté et de l'abduction fictionnalisante d'un Holmes à l'expertise savante, lorsqu'il loue la découverte par Gingerich de l'inauthenticité du manuscrit : « Et le résultat de l'examen aurait rappelé, à son tour, la leçon littéraire d'Arthur Conan Doyle. *The Curious Case of the M-L "Sidereus Nuncius"*, tel aurait en effet été le titre, en 2009, d'un essai publié par Gingerich dans la revue internationale scientifique la plus accréditée du domaine, *Galilæana*. Où […] il procédait à la recherche sur l'affaire à la manière – véritablement – d'un Sherlock Holmes : c'est-à-dire en enquêteur du XIXe siècle plutôt que du troisième millénaire. Sans le secours des rayons X ni des ultraviolets ni du microscope, sans l'appareil technologique déployé par Bredekamp [le spécialiste abusé par De Caro]. Se faisant guider seulement (pour ainsi dire) par la lumière de la raison[a] ». Ce sont les méthodes de la *fiction* policière qui s'avèreraient, pour traquer le faussaire, plus efficaces que l'expertise scientifique, ce qui justifie que l'historien renonce lui aussi à ses méthodes acceptées pour recourir au romanesque.

On peut critiquer ces choix de Luzzatto, le suspecter de sensationnalisme, de « facilité », de complaisance à l'égard de son modèle, voire de compromission[125], s'interroger sur ce qu'il

[a] "*E l'esito dello scrutinio avrebbe riecheggiato, a sua volta, la lezione letteraria di Arthur Conan Doyle. The Curious Case of the M-L "Sidereus Nuncius" si sarebbe intitolato infatti, nel 2009, un saggio pubblicato da Gingerich sulla rivista internazionale di studi più accreditata del settore, 'Galilæana'. Dove […] procedeva nella ricerca sul caso alla maniera – davvero – di uno Sherlock Holmes: cioè da investigatore dell'Ottocento piuttosto che del terzo millennio. Senza il sussidio di raggi X né di ultravioletti né di microscopie, senza l'apparato tecnologico dispiegato da Bredekamp […]. Facendosi guidare soltanto (per così dire) dal lume della ragione*." *Ibid.*, p. 183-184.

passe sous silence ou sur les partis qu'il prend, notamment à l'égard de ses collèges qui ont été bernés ou au contraire lucides sur la falsification de De Caro[126]. Le romanesque dont il assume les effets de schématisation, les *topoi* et la recherche de *captatio benevolentiae*[127] au service à la fois de l'efficacité de la mise en intrigue, de la capacité à traiter son protagoniste comme *personnage*, tout ensemble individu original et exemplaire représentatif, et de la construction de cadres d'interprétation évidents et aisément communicables pour passer du singulier au général et faire de l'historiographie une activité poétique[128], tout comme son ambition d'égaler Carrère ou Cercas[129], le rend suspect du travers inverse de celui qu'on peut reprocher à Jablonka. Ce dernier s'autorisait de son statut d'historien pour justifier des licences poétiques qui sont en dernier lieu des facilités méthodologiques, à notre sens ; Luzzatto s'autorise de ses ambitions littéraires pour asseoir la portée heuristique d'une « histoire du présent » qui se veut à la fois « autobiographie de la nation », épopée générationnelle et roman d'un individu hors norme : les pouvoirs de la narration de mettre en forme en un parcours lisible et symboliquement efficace[130], de faire exister un individu comme personnage fascinant, viennent rédimer les échecs de l'enquête historique. La littérature fictionnelle vient au secours de l'historiographie, et vient rappeler, si besoin était, que fictionnalisation n'est pas panfictionnalisme. Mais, là où les *fictions* de faux exploitent cette fictionnalisation *pour elle-même*, pour ses propriétés cristallines[131], Luzzatto s'en sert, *in fine*, pour faire accepter le discours d'un historien qui s'affranchit des limites de sa discipline et l'avoue, pour mieux conserver sa posture de savant qui affecte de s'encanailler chez les écrivains du présent[132] : il n'écrit pas en historien, mais revendique le régime de véridicité de celui qui a légitimité pour enquêter et écrire l'enquête ; il ne prétend pas à l'autorité du scientifique autoritaire, mais ne veut pas pour autant être considéré comme auteur de fiction. C'est, nous semble-t-il, la limite éthique majeure de son travail : vouloir maintenir la fiction dans une position ancillaire pour justifier la véridicité paradoxale de l'ouvrage, brandir Carrère et Cercas pour pouvoir renoncer au roman fictionnel tout en conservant les bénéfices du romanesque.

C'est particulièrement visible dans la citation de mauvaise foi de la notion de « chantage du témoin » de Cercas qu'il convoque pour justifier son choix de faire un « livre de non-histoire », et déléguer *in fine* aux lecteurs la responsabilité éthique et épistémique d'évaluer la portée du témoignage du faussaire comme celle de l'ouvrage dans son ensemble[133] : « Cercas (qui n'est pas un historien) l'a très bien dit : "Le témoin […] répond seulement de ses propres souvenirs ; l'historien, au contraire, répond de la vérité. Et, puisqu'il répond de la vérité, il ne peut accepter le chantage du témoin ; le cas échéant, il doit avoir le courage de se refuser à lui donner raison." Ne serait-ce que pour cela, je me suis obligé, ici, à ne pas travailler en historien :

parce que je me suis livré pieds et poings liés au chantage du témoin. Lequel de surcroît, en la personne de De Caro, coïncide avec le criminel. Après quoi, ce sera aux lecteurs de juger si j'ai eu le courage, le cas échéant, de me refuser à lui donner raison[a]. » Or, dans l'article qu'il cite, Cercas a soin de comparer l'historien au juge *justement* parce qu'il revient aux deux, contrairement au témoin, d'émettre un *verdict*, même réfutable ou provisoire[134] – ce à quoi se refuse Luzzatto, qui pourtant ne veut pas renoncer à l'autorité morale que confère l'affrontement de l'historien-écrivain (même d'un non-livre d'histoire) avec le témoin.

C'est tout le paradoxe de cette « histoire au présent » dont il entend faire son enjeu : il veut démythifier le monstre des Girolamini pour en faire un personnage exemplaire, et pour cela a besoin de l'intrigue fictionnelle, mais il veut conserver à celle-ci une portée référentielle, et non seulement mimétique ou analogique ; il veut l'efficacité modélisante du type et du *topos* romanesque *et* l'efficacité modélisante de la conjecture comme fiction de méthode. Si bien que son De Caro devient une sorte de figure intempestive, l'évolution contemporaine faite homme de l'ère du simulacre à celle de la post-vérité, le chiffre d'une angoisse postmoderne devenue signe des temps, pour relire tout le contemporain à l'aune de la mystification, du storytelling et des *fake news* :

> Et si la Génération Bim Bam Boum pouvait également se définir – entre autres caractéristiques – comme la génération des faux Modigliani ? Comme la génération, c'est-à-dire, des Italiens qui se sont confrontés au monde de leurs parents, à la vie adulte du Belpaese, à travers le canular des sculptures retrouvées dans le Fosso Reale de Livourne, durant l'été 1984 ? […] L'idée de draguer le Fosso Reale non pas tant à la recherche des légendaires sculptures authentiques de Modigliani, que, plutôt, par trouvaille de communiquant ; la plaisanterie des trois jeunes gens comme défi au savoir des maîtres, auto-éloge de l'incompétence ; la crise de l'autorité des savants, triomphalement ridiculisés par les incultes ; le germe du doute autour de la frontière (ou de la confusion) entre réel et virtuel ; et même l'intuition, plus ou moins claire, de la puissance des *fake news* : tout l'épisode des faux Modigliani se relit aujourd'hui comme l'avant-goût inattendu d'un monde à venir. Plus qu'un mode postmoderne ou post-idéologique, déjà un monde post-vérité : le monde de Marino Massimo De Caro[b].

---

[a] "*Cercas (che non è uno storico) lo ha detto benissimo: 'Il testimone […] risponde soltanto ai propri ricordi; lo storico, invece, risponde alla verità. E, poiché risponde alla verità, non può accettare il riscatto del testimone; nel caso, deve avere il coraggio di rifiutarsi di dargli ragione.' Non fosse che per questo, io mi sono obbligato, qui, a non lavorare da storico: perché mi sono consegnato mani e piedi al ricatto del testimone. Il quale per giunta, nella persona di De Caro, coincide con il criminale. Dopodiché, saranno i lettori a giudicare se io abbia avuto il coraggio, nel caso, di rifiutarmi di dargli ragione*." S. Luzzatto, *Max Fox*, *op. cit.*, p. 279. Voici le texte original de Cercas, qui ajoute que le témoin n'est pas coupable (nous traduisons l'italien) : « *el testigo no tiene la culpa (o no siempre): al fin y al cabo, él sólo responde ante sus recuerdos; el historiador, en cambio, responde ante la verdad. Y, como responde ante la verdad, no puede aceptar el chantaje del testigo; llegado el caso, debe tener el coraje de negarle la razón*. » Javier Cercas, « El chantaje del testigo », *El País*, consulté le 2 juin 2022, https://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html, 26 déc. 2010p.

[b] "*E se la Generazione Bim Bum Bam potesse essere definita anche – fra gli altri suoi caratteri – come la generazione dei falsi Modigliani? Come la generazione, cioè, degli italiani che si sono affacciati sul mondo dei loro genitori, sulla vita adulta del Belpaese, attraverso la burla delle sculture ritrovate nel Fosso Reale di Livorno, corrente l'estate del 1984? […] La pensata di dragare il Fosso Reale non tanto alla ricerca delle leggendarie*

On retrouve, comme chez Filastò, l'idée que le canular de Livourne, loin d'être un simple scandale médiatique, incarne au contraire, en germe, les dérives éthiques de l'Italie contemporaine, les prédit et les expose. L'histoire des fausses têtes acquiert dès lors une portée étiologique, devient une sorte de récit de fondation, et chaque faussaire célèbre, chaque imposteur doué et reconnu, peut devenir le héros de l'autobiographie nationale. La contemporanéité appartiendrait donc aux faussaires et aux imposteurs, et l'historien ne peut, pour en rendre compte, qu'adopter leurs principes, jouer lui aussi, sans renoncer à une ambition de vérité, sur les frontières du vrai et du faux, du réel et du virtuel.

Il nous semble pourtant que, là où son ambition en dernier lieu factuelle le rend responsable des confusions et des complaisances que ce principe risque d'engendrer, le choix d'un récit entièrement fictif, qui est celui des œuvres de notre corpus, permet au contraire, en vertu du cadrage pragmatique nécessaire pour percevoir le texte comme fiction, d'éviter les pièges moraux et épistémiques dans lesquels le texte de Luzzatto sombre parfois. Il permet également de ne pas faire du contemporain une série de variations répétitives sur un même thème postmoderne à la fois caricatural et éculé[135], celui d'une fin des grands récits et des idéologies qui aurait signé l'advenue du règne de ce vertige ontologique qui se fait indistinctement simulacre, *fake news* ou post-vérité[136], comme si ces termes étaient interchangeables. Le postmodernisme des fictions de faux n'est ni relativiste ni panfictionnaliste, et il évolue, comme on l'a montré, vers un épimodernisme qui repose sur d'autres conceptions de la fiction et du faux, parce qu'elles se fondent sur une nouvelle forme d'engagement auctorial et lectoral dans le jeu de la communication littéraire. La mystification des têtes de Livourne, dont le dévoilement spectaculaire a été pensé dès le début, est sans commune mesure avec la falsification de De Caro, réalisée par un passionné peut-être, mais qui avait avant tout pour but de l'enrichir suffisamment pour qu'il continue à se procurer des livres rares *authentiques*. De même, l'éthique postmoderne de la *copia* et la mélancolie épistémique qu'elle engendre ne sont pas l'équivalent de la logique de re-production épimoderne de l'original, qui passe par le goût joyeux de la provocation ludique, de l'érudition idiote et de la rigueur dans l'imposture comme forme de responsabilité auctoriale. On peut penser,

---

sculture vere di Modigliani, quanto piuttosto per una trovata di comunicazione; lo scherzo dei tre giovanotti come sfida al sapere dei maestri, autoelogio dell'incompetenza; la crisi dell'autorità dei dotti, trionfalmente sbertucciati dagli incolti; il seme del dubbio intorno al confine (o alla confusione) tra il reale e il virtuale; perfino l'intuizione, più o meno chiara, della potenza delle fake news*: l'intera vicenda dei falsi Modigliani va oggi riletta come l'estemporaneo assaggio di un mondo a venire. Più che un mondo post-moderno o post-ideologico, già un mondo post-verità: il mondo di Marino Massimo De Caro.*" Sergio Luzzatto, *Max Fox*, *op. cit.*, p. 122-123.

contrairement à Luzzatto, que le contemporain a moins besoin de récits étiologiques servis par des historiens qui jouent au romancier sans vouloir totalement l'être et qui le figent sous la forme d'un mythe pseudo-borgésien répétitif, celui de l'ère du spectacle, du simulacre ou de la post-vérité[137], d'une postmodernité étendue qui ressasserait indéfiniment les mêmes vertiges, que d'une pluralité de fictions qui en proposent des modèles mimétiques et analogiques dont la référentialité est un mirage, un effet possible, mais douteux, à qui il appartient au lecteur de donner corps.

Conclusion du chapitre

L'étude des fictions de faux n'est pas seulement intéressante pour prendre la mesure de la singularité du corpus qu'elles constituent dans la littérature contemporaine : les principes épistémiques et éthiques, les régimes de vérité sur lesquels elles reposent, les conceptions de la fiction et de la narration qu'elles défendent en creux, les missions qu'elles assignent à la littérature contemporaine permettent également de penser, par comparaison, les présupposés et les valeurs qui sous-tendent la production scientifique, littéraire ou fictionnelle contemporaine tournée vers le réel, marquée par le « tournant éthique » ou « pragmatique » contemporain, et mobilisant elle aussi les ressources indiciaires et fiduciaires de l'enquête. Confronter les récits historiques des romans de faux aux tentatives historiographiques d'une histoire au présent ou du présent, de Jablonka à Luzzatto, ou mettre en regard les déraillements indiciaires des fictions de faussaires avec la morale de l'exactitude ou le souci civique des littératures d'investigation ou du réel[138], permet aussi d'interroger les prémisses sur lesquelles semblent se refonder aujourd'hui une utilité littéraire et une légitimité auctoriale, dans le prolongement et le renouvellement des grands débats du contemporain : rapport entre fiction et histoire, rôle, place et engagement de l'auteur après ou malgré sa mort, usages éthiques et épistémiques possibles de la fiction. En mettant à mal la corrélation entre vérité, véridicité et éthique, celle entre modestie auctoriale affichée de l'écrivain-enquêteur et caractère démocratique de l'écriture de l'enquête[a], ou encore celle entre un partage nécessaire du fait et de la fiction et la répudiation du romanesque ou de la feintise conçus au mieux comme contrefaçons, au pire comme simulacres manipulateurs, les fictions de faux permettent de se défaire d'un certain nombre de préjugés encore tenaces sur le postmodernisme (philosophique ou esthétique), comme de penser autrement la fonction épistémique de la fiction contemporaine, au-delà de la simple expérience

[a] Voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit.*, p. 135.

de pensée[139], de la modélisation de comportements, d'attitudes ou de sentiments, ou de l'exercice de l'empathie.

Ce qui se joue, dans ces fictions pseudo ou para-indiciaires, c'est l'élaboration d'une poétique de l'enquête fictionnelle qui détourne et redouble l'enquête scientifique et l'investigation littéraire référentielle. Face à des textes historiques qui revendiquent une valeur à la fois scientifique et littéraire qui résiderait dans le récit *en soi* de l'enquête, pour mieux parfois s'autoriser des licences épistémiques voire éthiques que le modèle historiographique n'autorise traditionnellement pas, les récits de faussaire proposent un modèle contre-véridictif (au sens d'une véridicité entendue comme pur dispositif rhétorique), anti-aléthique, où une forme de vérité fiduciaire émerge de poétiques de l'enquête fictive. Par opposition à une éthique de la littérature qui répudierait la fiction ou minimiserait son rôle au profit d'une morale de la vérité fondée sur le recours aux archives ou aux témoignages, sur la mise en scène de la part du narrateur ou du locuteur d'un processus d'enquête, et sur l'exhibition de procédés scientifiques de démonstration de la preuve, les romans de faussaires assument pleinement l'utilisation de la fiction comme outil pour mettre en question, non seulement notre capacité à détecter le faux et les usages que nous en faisons, mais surtout la valorisation sociale, esthétique, éthique de concepts tels que la vérité, la véridicité, l'authenticité. Dans de telles fictions, la responsabilité de l'enquête n'incombe plus au détenteur du savoir ou de la méthode d'acquisition des connaissances socialement valorisé qu'est le savant, l'expert, l'historien, mais au lecteur, que le texte invite à assumer un rôle actif, non plus seulement herméneutique, mais cognitif : il ne s'agit plus uniquement d'interpréter le texte, mais d'en vérifier et d'en mettre en perspective les propositions, les présupposés, les allusions.

De tels textes assignent donc un rôle spécifique à leur lecteur : celui-ci doit, par sa participation active dans l'enquête, passer du statut de dupe de la mystification à celui de spectateur d'un trompe-l'œil. Le but du trompe-l'œil n'est pas d'offrir une réduplication exacte de la réalité, mais de proposer une représentation d'un objet telle qu'il s'opère dans l'esprit du lecteur un vacillement momentané entre le réel et sa représentation – et c'est ce vacillement même qui est à la fois heuristique, dans ce qu'il révèle des modalités de construction du réel[140], et plaisant, dans l'espace ludique qu'il ouvre à l'exploration. Le discours historique ou le récit d'enquête factuel parent l'énonciateur d'une posture d'autorité en demandant une certaine suspension de l'incrédulité à son lecteur – on lit parce que l'auteur garantit que l'enquête a été menée de manière sérieuse ; la collection éditoriale, l'affiliation universitaire, les codes de l'écriture académique, ou le prestige d'un collectif d'écrivain, d'une œuvre déjà publiée, tout concourt à dispenser le lecteur d'un travail de vérification qu'on suggère au fond ne pouvoir

être mené sérieusement que par des professionnels. Ainsi, fondée en partie sur la position de l'historien qui s'érige garant de la validité de ses conclusions, sur celle de l'attributionniste qui voudrait être cru sur parole sans devoir élaborer un discours de la preuve, ou sur celle de l'écrivain qui gage sa légitimité et sa sincérité en se mettant en scène comme enquêteur, l'éthique de la vérité et de l'authenticité qui caractérise le discours contemporain, scientifique et littéraire, peut apparaître aussi comme une manière de retour à une autorité qui aimerait se passer de justifications, une revalorisation implicite de la figure de l'*auctor* qui exige qu'on lui accorde crédit, et qui se veut capable de conférer crédit et valeur monétaire à ce qu'il authentifie.

Contre les impensés d'une telle vision, les fictions de faussaires confèrent au lecteur un rôle actif[141], non seulement celui d'un enquêteur, mais aussi, potentiellement, celui d'un savant et d'un humaniste. Au fond, *Veuves au maquillage* invite son lecteur à reproduire le geste séminal de Richard Burton dans son *Anatomie de la mélancolie*, à collecter lui aussi les anecdotes plus ou moins fabuleuses, plus ou moins scientifiques, à les mettre en relation, à en discuter les mérites comparés. Si l'écriture se comprend sur le mode du centon ou de la citation indirecte, la lecture du palimpseste peut s'envisager comme la mise au jour des sources, la prolongation de l'activité citationnelle par la mise en perspective des citations. De même, dans les romans de Bello, chaque exemple de dossier de falsification laisse au lecteur le soin de déterminer la part du référentiel et la part de la fiction, puisque la falsification fonctionne en altérant des événements existants. Ironiquement, ce sont souvent les faux qui ont une existence attestée hors de la fiction : le codex Grolier cité dans la trilogie est une « vraie » falsification, comme la carte du Vinland. Le premier dossier de Sliv, contre l'exploitation du peuple Bochiman par les entreprises diamantaires européennes, s'inspire de faits réels mais use sans scrupule du mensonge pour mieux dénoncer la prédation des conglomérats hollandais : « Selon Sliv, l'association d'Anna-Line se fourvoie en plaçant la survie des Bochimans sur le terrain des principes ; elle obtiendrait de meilleurs résultats en les présentant comme les victimes d'un complot[a]. » Le texte reprend le fonctionnement même des théories du complot, qui agrègent faits établis, faits fabriqués et réagencement de ces faits dans des narrations contestables, plaçant son lecteur dans la même position qu'un citoyen face à une théorie du complot : à lui non seulement de mener une enquête pour déterminer la part du fait établi et la part de fabrication, et, corrélativement, les liens logiques acceptables entre différents faits, les connexions et les rapprochement viables sur les plans herméneutique et épistémique, mais encore de se forger ses propres outils pour accomplir ces tâches – comme le lecteur d'Eco, le

[a] Antoine Bello, *Les Producteurs*, *op. cit.*, p. 519.

lecteur de Bello doit construire ses propres protocoles de détermination du vrai. Et le texte va jusqu'à mettre en abyme sa propre démarche dans les quelques pages qui concluent la trilogie, attribuant celle-ci à une certaine Anna-Line Thorman, activiste dont la carrière culmine quand elle devient secrétaire générale des nations unies. « Thorman ne cache pas s'être servie de son œuvre romanesque pour tester *in vitro* ses idées sur le monde associatif. De fait, certains des problèmes rencontrés par les héros des *Falsificateurs*, notamment Youssef, ressemblent à ces cas pratiques de manuel d'action militante. Peut-on mentir au nom de l'intérêt collectif ? se demande par exemple le Soudanais dans le premier tome. […] À partir de cette date [l'année où paraît le dernier tome], Thorman n'a plus besoin de la béquille de la fiction[a]. » Voilà le roman du faussaire devenu roman expérimental, laboratoire de réflexion politique sur l'éthique de l'engagement. Tout nous invite donc à relire l'intrigue comme une expérience sur le bien-fondé du relativisme moral en matière de lutte contre les inégalités. Évidemment, ce n'est qu'un écran de plus, puisque Thorman n'est pas Bello, et que la fiction est loin d'être une simple « béquille » pour une trilogie qui se conclut par « Rien ne résiste à la littérature[b] ». Le texte est donc la fausse autobiographie romancée d'un faux auteur réfléchissant sur l'éthique de la falsification : le caractère problématique de la falsification est ici dépassé au nom d'une éthique de l'empathie fictionnelle et d'une réflexion sur les enjeux éthiques et épistémiques d'une conception de la politique comme conflit (ou consensus) des opinions[142].

L'enquête invite donc le lecteur à reconfigurer en permanence les pactes qui sont passés avec lui : il ne peut s'en tenir à un pacte de référentialité (dans *Un cabinet d'amateur*, à la première lecture, on a tendance à croire l'ensemble des tableaux vrais : adhérer au pacte de référentialité, c'est se laisser entièrement prendre au piège de la mystification), ni à un pacte de fictionnalité (penser que tout est fictif revient d'une part à adhérer au « tout est fiction » du *linguistic turn*, attitude dont on a démontré les conséquences problématiques, et d'autre part à s'aveugler tout autant que si l'on décidait de tout croire vrai : ne pas croire en un fait avéré est tout aussi problématique que croire à une falsification) ; il est obligé de négocier constamment sa lecture sur le mode d'une suspension de la croyance qui n'est pas incrédulité mais prudence et réflexion sur les exigences propres à une démarche de lecteur. Dans ce sens, les récits de faussaire réélaborent soigneusement la question de la confiance. Ils commencent par fabriquer une confiance artificielle sur le mode de la complicité avec le lecteur pour mieux la déconstruire en introduisant des formes variables d'inquiétudes (éthiques ou herméneutiques), avant de refonder un fragile crédit à accorder aux pouvoirs heuristiques du récit[143]. Le pacte scellé entre

[a] *Ibid.*, p. 520.
[b] *Ibid.*, p. 521.

auteur implicite ou narrateur et lecteur est un pacte de confiance dans la pertinence de l'enquête et les moyens de la mener à bien : le lecteur fait confiance à l'auteur pour que l'enquête qu'on lui assigne soit éclairante – en d'autres termes, qu'elle lui permette de construire un mode de lecture actif et éthique, que, d'une manière tout autre que celle envisagée par Forest, mais peut-être tout aussi radicale, et dépourvue des tentations baudrillardiennes de l'auteur, « le roman [fasse] saillir la pointe du réel dans le tissu falsificateur de la réalité[a] ».

[a] Philippe Forest, *« Le Roman, le réel », op. cit.*, p. 63.

CHAPITRE 12

REVALORISATIONS PARADOXALES DE LA FICTION

« Jusqu'à présent, mon discours a été dominé par le spectre de la Vérité, qui n'est pas chose à traiter à la légère[a]*. » Umberto Eco*

L'enjeu majeur des romans de faux n'est donc pas tant de refonder une frontière nette entre fait et fiction (puisqu'ils évitent aussi bien l'écueil du panfictionnalisme et du relativisme, que celui d'un réalisme fort et d'un factualisme strict qui aboutirait au refus de l'invention et de la fictionnalisation, comme à une réactivation de l'ancienne défiance envers la *mimesis* ou les pouvoirs analogiques de l'artefact fictionnel), que de motiver une démarcation solide entre faux et fiction : si le vrai et le faux, le réel et la représentation, l'actuel et le virtuel peuvent se renverser dans le cristal fictionnel au point de devenir indéterminables, ils ne sont pas indistincts, et c'est bien ce qui garantit la portée éthique et épistémique des œuvres de notre corpus. C'est parce que la fiction, comme feintise ludique partagée, n'est pas le simulacre, qu'elle peut tenir un discours sur le partage et la construction de vérités à l'ère contemporaine. Dès lors, l'aspect fortement métatextuel et ludique de ces textes s'explique aussi par le fait que l'épistémologie des fictions de faux est également une théorisation implicite des pouvoirs et des problèmes de la fiction, une fois entendu qu'elle n'est ni mensonge, ni *storytelling* au sens étroit du terme, ni simulation.

Ces problèmes se regroupent autour de deux pôles : d'une part, la nécessité de refonder un *crédit* fictionnel pour permettre de *prêter foi* aux écrits, même les plus frauduleux : un crédit, comme le rappelle E. Bouju, « *provisoire,* un crédit accordé en connaissance de cause et qui peut être, à chaque instant, retiré […], un crédit accordé dans l'espoir d'un *effet de vérité* supérieur, d'une vérité plus profonde (ou d'une superficialité à la mode de Sciascia ou Calvino : qui fait remonter à la surface ce qui est profond). Même dans le cas des narrateurs "indignes de confiance" (*unreliable narrators*), il s'agit de se représenter un *effet de vérité* supérieur[b]. » Ce crédit, on le sait maintenant, ne se fonde pas sur une véridicité attestée, mais sur une vérité fiduciaire, sur le « bon vouloir[c] » des acteurs de la communication littéraire de porter, sinon *la*

[a] Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996, p. 117.
[b] Emmanuel Bouju, « À quoi peut-on accorder crédit ? Quelques remarques sur la littérature et l'histoire », *Entre-Temps*, consulté le 31 juillet 2022, https://entre-temps.net/a-quoi-peut-on-accorder-credit-quelques-remarques-sur-la-litterature-et-lhistoire/, 13 décembre 2018.
[c] *Ibid.*

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

vérité, du moins la puissance épistémique et éthique de la modélisation fictionnelle et des trompe-l'œil du roman. C'est ce qui permet à la fiction de se présenter comme *pharmakon* : comme une feintise ludique bien comprise qui permet, en mettant en jeu les modalités de la croyance et les dangers (et les plaisirs) de la crédulité, d'interroger la manière dont nous pouvons refonder des solidarités fiduciaires à l'ère des crises du contemporain (technologiques, avec l'apparition de nouveaux médiums de communication et de diffusion des images et des récits[1], épistémiques, avec l'angoisse du simulacre ou de la post-vérité[2], mais aussi politiques et éthiques, avec la mission assignée à la littérature contemporaine, on l'a vu, de maintenir un idéal démocratique de circulation des savoirs, des voix et des paroles[3]).

D'autre part, il s'agit de réexaminer la responsabilité de celui ou celle que la fiction incite à s'engager dans cette relation fiduciaire : quel est le rôle éthique et herméneutique du lecteur ou de la lectrice, dans ces fictions de faux fondées sur des pactes complexes et frauduleux ? Quelle agentivité lui est préservée, dans ce qui est aussi un jeu de dupes, et comment les fictions de faux concilient-elles plaisir du texte et du faux-semblant, et inquiétude éthique et épistémiques liées aux dérives de l'interprétation ?

C'est autour de ces deux points, nous semble-t-il, crédit fictionnel et responsabilité lectorale, que se noue l'apport pragmatique le plus intéressant des fictions de faux comme corpus d'étude, en ce qu'il permet de penser, sans nécessité d'en recourir au factuel, au vrai aléthique, ou à la morale de l'exactitude (ni sans pour autant les mettre à mal quand ils sont utilisés de bonne foi, et sans licences poétiques et épistémiques fallacieuses, dans les littératures du réel ou les discours historiques), l'*utilité* sociale, épistémique et éthique de la littérature contemporaine, sans lui faire renoncer aux splendeurs du faux-semblant.

I. Faire crédit à la fiction et confiance au faux

> *« il a si bien imaginé l'Atlantique qu'il a fini par s'y noyer : boire la tasse et mourir, c'était pour lui croire à ses propres balivernes (leur donner du crédit[a]). » Pierre Senges*

Il y a, nous semble-t-il, deux manières d'instituer une forme de légitimité d'un crédit fictionnel, de motiver des raisons de croire en la valeur éthique et épistémique de la fiction, même et surtout de la fiction de faux. D'abord, on peut la considérer comme un *pharmakon* :

[a] Pierre Senges, « Préface » dans *L'Art de naviguer*, art. cit., p. 12.

penser que les mises en ordre de l'imposture qu'elle permet sont aussi efficaces, sinon plus, que les discours rationnels ou strictement référentiels pour combattre les vérités alternatives, *fake news* et autres théories du complot qui empoisonneraient massivement notre sphère démocratique, en premier lieu parce qu'elle offre d'autres modèles de vérité et de croyance que ceux de la conformité avec le réel ou de l'adhésion captive à un récit manipulatoire. Ensuite, parce qu'elle thématise, plus ou moins explicitement, les conditions qui permettent de « prêter foi » à ses inventions, même dans un régime cristallin d'indétermination du vrai et du faux.

1. La fiction comme pharmakon

> *« Le* fake *en vient à être une pratique qui, bien qu'elle ait pour origine une tromperie, ne fait pas de celle-ci sont but ultime. Pour que le* fake *existe, il doit être possible de déchiffrer et de démasquer les mécanismes de cette tromperie possible et de faire en sorte que le public reconnaisse ces dispositifs, s'envisage à partir d'eux et adopte une attitude de résistance à leur égard. On se trouverait ainsi face à un mensonge entre guillemets, un bobard supposé qui est positif puisqu'au fond il active un élément didactique, pédagogique*[a]*. » Joan Fontcuberta*

Contre l'efficacité narrative du faux comme récit réussi, la fiction offre en effet le récit fascinant de sa déconstruction, en en exhibant les mécanismes et les séductions, de la même manière qu'elle exploite en les mettant à distance les pouvoirs du mythe et de la légende. Contre la vraisemblance des récits produits par les faux[4] et des récits de complot, la fiction de faux fait l'éloge de la distanciation métaphorique et de l'heuristique de l'invraisemblable comme prolongements nécessaires et efficaces du plaisir du trompe-l'œil d'une part, et de la complexité et de l'incertitude de l'autre[5] : elle propose un équilibre délicat entre les ratiocinations infinies du délire paranoïaque et les simplifications séduisantes des pseudo grand récits mettant en ordre une réalité trop confuse ou mouvante. La « sophistication » spécieuse des récits de faux tient à la structuration du délire qu'elle propose (l'humour[6] et l'implausibilité de la prémisse de *La Réfutation majeure*, par exemple, permettent à la fois de suivre les élucubrations de Guevara dans tous leurs méandres et d'apprécier l'érudition bien réelle qui les sous-tend, tout en jouissant du plaisir de la pensée coupée de toute visée directement référentielle), à la multiplication des possibles narratifs qu'elle permet, comme exigence à la fois esthétique et philosophique (chez Calvino par exemple, ou chez Senges[7]) ou même directement politique

[a] Tommaso Casini et Pierandrea Villa, « "Il leone non è cosi pericoloso come lo dipingono" » art. cit., p. 90.

(chez Taillandier ou chez Portier) ; et à la mise en forme de l'énigme comme artifice au second degré, une « forme resserrée et condensée[a] » de celui-ci qui en exploite les mécanismes au moment où elle les révèle.

Eco souligne que le problème à se poser, face à une théorie du complot efficace mais finalement démentie, ou une erreur persistante, est moins celui des raisons de son succès que la façon dont on est parvenu à lui substituer d'autres récits retenus vrais : non par la promulgation d'un unique critère de vérité, ni par la tentation panfictionnaliste, mais par « le travail lent, collectif, public, de ce que Charles Sanders Pierce appelait Communauté[b]. » Les fictions de faux participent, indirectement, à l'élaboration de ce consensus épistémique en mettant en scène les conditions de sa production et de la légitimité, du récit d'espionnage et de complot grand public qu'est la trilogie des *Falsificateurs* aux réécritures historiographiques romanesques de Monaldi et Sorti, Fo et Sciotto, ou Attanasio, de la même manière qu'elles questionnent les mécanismes de réception par lesquels nous classons et analysons les textes et sacralisons les auteurs, du Stoker de McKervey au Flaubert de Barnes en passant par le Chatterton d'Ackroyd. Le travail encyclopédique que Demanze voit à l'œuvre dans une partie de la littérature contemporaine, fût-ce sur le mode de la fragmentation mélancolique, se retrouve ainsi sur un mode détourné et joyeux dans les épistémologies ironiques et ludiques des fictions de faux, dont les investigations aporétiques, par leur caractère frustrant et fallacieux, forcent le lecteur à se faire partie prenante de la grande entreprise de réécriture commune de l'encyclopédie qu'Eco retenait comme « premier devoir de l'homme de culture[c] » (et de tous les autres[8]).

Cette éthique de la maîtrise rigoureuse de la falsification est celle qui caractérise, explicitement ou implicitement, l'ensemble des textes de notre corpus, depuis les œuvres des années 1960 jusqu'au plus contemporaines, depuis les justifications humanistes jusqu'aux provocations postmodernes et aux jeux épimodernes. Déjà les contemporains de la parution du *Consiglio d'Egitto* et de *Morte dell'Inquisitore* soulignaient chez Sciascia la mise en valeur de l'homme *humain* « qui impose la raison dramatique mais lucidement dynamique de sa conscience, et se fait "*œil qui voit*" […] : qui se fait, donc critique et projet, analyse et polémique, action et politique, recherche et provocation, qui se fait en somme histoire et conscience de l'histoire[d] », cet homme qui répond moralement de l'imposture de la vie et dans

[a] Pierre Senges, « Comment composer ses états d'âme ? » dans Matteo Majorano (dir.), *Il ritorno dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 61-76.
[b] U. Eco, « La forza del falso », art. cit., p. 321.
[c] *Ibid.*, p. 323.
[d] Giuseppe Zagarrio, "Sciascia tra impostura e verità", in *Il Contemporaneo*, n. IV, giugno 1964, p. 33-44, cité par Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia*, *op. cit.*, p. 183.

la vie. Car c'est bien la tendance de fond des récits de notre corpus : non pas répondre du et au réel, mission qu'assigne P. Forest au roman contemporain, mais répondre de et à l'imposture, du sentiment de l'imposture, à l'angoisse de l'imposture, qui traverse la culture contemporaine marquée par une longue crise de confiance née dans les années 1960[9] avec l'avènement de la « société du spectacle » et renouvelée sans cesse depuis au gré des bouleversements technologiques comme des sidérations politiques. Le faux n'est pas qu'une « obsession moderne », pour reprendre l'expression de T. Lenain : il est aussi une hantise postmoderne que la fiction comme *pharmakon* conjure en le re-produisant sur la scène romanesque, dans un jeu *réglé*, pour apprendre à *voir*[a] (quand bien même on ne voit rien, ou au voit trop, avec le faux) en s'égarant dans les chemins ménagés dans l'œuvre plutôt qu'en les suivant aveuglément – dans une réponse qui est indissolublement, comme l'écrivait Zagarrio, idéologique (ou politique) et esthétique[b] : « Et inversement, mais à l'intérieur de l'Imposture même, dans un conflit violent de pouvoir intérieur, la *Vérité* : celle essentielle, et non pour cela métaphysique, qui se manifeste comme inquiétude pérenne de l'homme, comme insatisfaction et recherche, comme révision et comme approfondissement, comme fouille en soi et hors de soi, comme "conscience" du monde[c]. » La réponse sophistiquée de la fiction de faux n'est pas consolatrice ou apaisante : elle répond à l'angoisse par un déplacement de l'inquiétude, comme elle répondait au fantasme d'une véridicité *en soi* éthique et épistémique par un déplacement de l'imposture. Si la peur du simulacre, à lire les fictions de faux, semble mal fondée, et si la quête d'une vérité transcendantale ou métaphysique peut paraître problématique, est maintenu en revanche le souci éthique et épistémique d'une quête de vérité fiduciaire qui autorise la circulation des savoirs et des récits en dehors de systèmes de régulation qui entérinent des effets de domination et de sacralisation élitistes, conservateurs, anti-démocratiques, une « "vérité" comprise comme la recherche obstinée de révéler son contraire[d] » ; est maintenu le désir d'une préservation de la valeur de vérité contre des tentations relativistes ; est maintenue la soif de fictions produites à plaisir et pour elles-mêmes, qui ne soient pas cooptées dans des logiques immédiates de profit et de production – d'où le goût, maintenu et revendiqué, des fictions de faux pour le romanesque et ses artifices, même et surtout lorsqu'il s'agit de clichés ou de *topoi*, comme le rappelle Senges : « Il s'agit […] d'apporter au texte une dramaturgie, même s'il échappe à la narration classique, c'est-à-dire lui donner une forme et d'organiser la lecture,

[a] Sur les fonctions cognitives de la mimésis, voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 113-128.
[b] Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia, op. cit.*, p. 183.
[c] *Ibid.*, p. 184.
[d] *Ibid.*

presque de façon théâtrale, quitte à recourir à des procédés de romanesque illusoires, arbitraires et, de toute façon, artificiels[a]. » Car ce sont, *in fine*, de tels procédés qui autorisent à l'écriture ses ambitions éthiques, en rendant la sincérité possible, puisque, construite au second degré dans le ballet de masques, elle est moins susceptible de verser dans la mauvaise foi qu'analysait M. Decout, et qui lui autorisent ses ambitions véridictives, en déplaçant le « souci de l'adéquation » d'un modèle de conformité à la jouissance des *écarts* entre modèle et représentation, qui laissent le lecteur libre d'investir les mailles du filet troué par lequel les écrivains tentent de capturer le réel :

> Depuis toujours la littérature considérée comme un acte, celui du lecteur ou de l'écrivain, est le souci de l'adéquation, de toutes sortes d'adéquations : du mot à la chose, du prétendu fond à la forme souveraine, du masque au visage, de la rhétorique à la sincérité et d'une créature à un livre. Depuis toujours aussi, ou disons plus modestement, depuis pas mal d'années, la littérature consiste à invoquer une certaine sincérité, ou authenticité, parfois spectrale, tout en manipulant des artifices – bien entendu artifices situés le plus près de nous-mêmes, des artifices qui sont nos amis intimes, ceux de la langue maternelle, mais artifices malgré tout, qui sont la proie des grands rhétoriqueurs. […] C'est sur cette ligne minuscule, entre la ruse et la sincérité, entre la composition et la révélation, que se tient le plus souvent la littérature, quand il est question de sentiment bien sûr, mais quand il est question de la moindre chose : du monde, des hommes et de ce qui leur advient[b].

Ceci explique également la tentation, récurrente dans nos récits depuis Sciascia, d'un diptyque du « tragique » et du « grotesque[c] », où la mélancolie existentielle devant les puissances de l'imposture et du faux ne peut jamais totalement atteindre à la dignité d'une vérité métaphysique, comme la provocation ridicule ou la plaisanterie idiote ne sont jamais exemptes de dévoiler un envers plus sérieux et plus caustique. C'est ce qui explique la tendance de nos faussaires au ratage, à la mort ou au suicide : ils échouent en raison de leurs propres limitations et aveuglement[10], sans pouvoir prétendre à l'éclat de l'*hybris* du héros tragique ; ils sont conscients de cet échec et capables de l'ironiser. Ellis se voudrait le double de Stoker, Charles celui de Chatterton, Braithwaite l'émule de Flaubert, Freddie l'esthète rédimé par ses œuvres chéries, Gaspard le Prométhée volant le feu et l'Œdipe délivré tuant le Père, Sylvain l'Iconoclaste révolutionnant à jamais la perception de l'art, Ciulla le génie incompris et le Robin des Bois héroïque : aucun n'est pleinement convaincant dans un rôle qu'ils interprètent mal (les faussaires, on le sait depuis Vella ne lisant pas Diderot, sont mauvais acteurs), et tous doivent affronter, mélancoliquement ou caustiquement, les limites de leurs gestes, qui thématisent celles

---

[a] Pierre Senges, « Des ébauches prises sur le fait », *Littérature*, consulté le 16 septembre 2020, http://www.cairn.info/revue-litterature-2015-2-page-127.htm, 2015, n° 178, nº 2, p. 127-142.
[b] Pierre Senges, « Comment composer ses états d'âme ? » art. cit.
[c] A. Motta (dir.), *Leonardo Sciascia*, *op. cit.*, p. 185.

du faux. À l'inverse, les provocations de Sylvain, du greffier, du curateur, de Guevara dans sa tour d'ivoire, de Kürz mettant son père au tombeau et s'effaçant de la scène, ne sont pas de purs actes de suicide effectif ou symbolique, qui se contenteraient de pousser la plaisanterie morbide un peu trop loin par défi au lecteur : derrière le frisson du faire-semblant et l'humour grinçant de la provocation, se profile, à nouveau, la conscience mélancolique d'une limite dans les pouvoirs du faux à changer effectivement le réel. C'est à la fiction, alors, au récit du faux et de sa réception, que revient, le cas échant, de porter l'engagement, plus ou moins prononcé, de l'auteur : de la réécriture historiographique volontairement polémique comme celle de Fo et Sciotto ou Monaldi et Sorti, à l'humanisme ironique de Sciascia ou d'Attanasio ; du libéralisme de Bello aux critiques anticapitalistes de Taillandier et Portier, de la satire légère du monde de l'art italien de Pears aux à celle plus noire et plus pessimiste de la société italienne de Filastò. C'est ce que constate, plus généralement, E. Bouju, de la littérature qu'il nomme épimoderne, une littérature à crédit et du crédit : « Espérer réunir à la fois la "force de l'imagination", la "valeur d'exposition" de soi dans l'œuvre et le geste de l'engagement dans le monde – tout en occupant une position mineure, subsidiaire de l'autorité d'auteur –, cela ne va pas sans une certaine difficulté et inquiétude, voire un certain scepticisme teinté d'autodérision : un exercice d'ironie allié, à mon sens, à une forme de mélancolie bien particulière […], une mélancolie ironique de l'écriture conçue comme héritage sans testament de la *Bildung* humaniste et de l'élan moderniste, et comme exercice individuel de résistance, esthétique et politique à la fois, à sa disparition[a]. »

Nous ne vivons pas à l'ère de la post-vérité et du simulacre, mais on peut reconnaître l'imposture de et dans la vie, celle qui exige en réponse un engagement civique (dont Sciascia a donné l'exemple), éthique ou épistémique. La réponse des récits de faux est variable : elle peut consister en un grossissement délibéré, ludique ou pessimiste du trait, qui fait de l'imposture une forme de vérité dernière de la réalité, à laquelle on peut toutefois, chez Senges comme chez Sciascia, chez Perec comme chez Calvino, répondre par le plaisir et l'émotion de la fantaisie, de la lecture d'enfance et du conte de fée relus et retrouvés : l'antidote du faux ouvre la porte alors vers la pratique plus légitime, mais aussi plus heuristique, de la fiction, pour donner sens au monde. Il est également possible d'opérer un retournement du faux, de faire du faux hyperbolique, inévitable, la clé d'accès à une forme nouvelle d'authenticité ou de sincérité : performer la Sicile idéale qui devrait être le « monde de la vérité » offert à ses habitants, effacer un continent entier des cartes dans l'espoir secret d'être, soit aussi,

[a] Emmanuel Bouju, *Épimodernes, op. cit.*, p. 99.

redécouvert, ramené à une forme d'ignorance idiote première, où la mélancolie n'existait pas et la fantaisie sans arrière-pensée était encore possible, réinventer Venise dans toutes les villes où elle n'est pas pour se défaire de la nostalgie mortifère et mensongère de Venise, faire proliférer les faux puisque la Lectrice est intransigeante et que c'est la seule manière de lui inventer toujours la fiction qu'elle veut, et, ce faisant, retrouver l'émotion de Fanny Taillandier (et des autres[11]) devant ce qui est pourtant l'inauthentique *archê* de la réplique de Lascaux.

On peut aussi, tel le greffer, pratiquer l'ascèse paradoxale de la pitrerie : apporter le fard qui manque à la preuve/l'épreuve ontologique de la concrétude du réel, offrir la distance magique et trompeuse de la métaphore, se maintenir dans le point de vue complexe et fuyant construit par le trompe-l'œil, accepter le vertige de la métalepse en lieu et place de la cohésion rassurante de la syllepse. La pratique de la fiction est alors cette manière de refuser de se prendre au sérieux, à l'exception du suivi scrupuleux des règles de l'imposture ou de la falsification qu'on s'est fixées, et qui sont la seule garantie de la valeur du jeu, le seul gage du crédit qu'on peut lui accorder. Il s'agit de créer des « images impropres », qui font perdre par contagion toute évidence indéniable à celles qui structurent notre appréhension de la réalité, sans pour autant tomber dans le panfictionnalisme et le simulacre, comme y parviennent les sculptures de carton de Thomas Demand, qui « produisent une déconstruction de la promesse d'authenticité, dont le *pathos* postiche se dérégule devant l'illusionnisme intentionnellement imparfait des photographies de [s]es décors[a] ». Le faux devient ainsi à la fois outil de production de fiction et « instrument pour la découverte du vrai », si bien que Perec, comme les autres auteurs de notre corpus, « réussit à faire du soupçon un des ingrédients du plaisir de lire[b] […] ».

On peut enfin faire de la falsification un outil comme un autre, provisoire, de remédiation au deuil de l'original et de l'authentique, un moyen d'affronter la mélancolie pour la dépasser et poursuivre le jeu de la lecture et de l'écriture, la transmission de l'héritage endeuillé, fût-ce par le truchement de son abâtardissement dans la production de fictions remises en circulation[12]. C'est ce qui se produit dans *Chatterton,* ou *Flaubert's Parrot*, ou *Se una notte d'inverno un viaggatore*, mais aussi dans la production artistique contemporaine, avec, par exemple, le cas du faux legs Carucci du collectif des Eredi Brancusi, faux héritiers producteurs de fausses archives, dont ce legs qui « consiste en un certain nombre de toiles méconnaissables, usées et abrasées qui sait comment, l'hypothèse la plus probable étant qu'elles aient été ruinées justement par les palpations répétées de leur propriétaire devenu

[a] Thomas Demand, « Lectio Magistralis » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 28.
[b] Marcel Bénabou, « Faux et usage de faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur*, printemps 1994, nº 3, p. 34.

subitement aveugle et à qui il ne restait malheureusement aucun autre moyen de jouir de sa propre collection[a]. » On ne saurait sans doute imaginer métaphore plus efficace de la caducité de l'authenticité à l'époque contemporaine, avec ce collectionneur aveuglé dont le conservatisme ruine ces toiles, et éloge plus efficace de la productivité du faux comme continuation de l'œuvre et poursuite de l'héritage de l'auteur disparu : mieux vaut lui inventer de fausses archives et falsifier ses traces que de muséifier des œuvres qui s'usent à être canonisées – le Sylvain de Polet, sans doute, ne dirait pas autrement. Plutôt que l'illusion de l'ordonnancement du musée ou de la collection, la fascination retrouvée du cabinet de curiosité défait, ouvert aux vents du faux et de la fausse trouvaille, comme chez Cécile Portier ou Perec[13], dont le *Cabinet d'amateur* peut aussi se lire comme « musée imaginaire, ou encore une anthologie bouleversée qui réaménage toute la bibliothèque et toute la galerie de peintures de *La Vie mode d'emploi*[b] ». Dans ce sens, le récit de faux fonctionnerait comme le portulan du *Portrait de jeune fille*[c], l'un des « joyaux » de la collection Raffke : « Un portulan (de l'italien "portolano", "porto") est une carte marine ancienne où, pour reprendre les termes de Perec, "les côtes sont saturées de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte." Description qui se laisse lire comme une métaphore de la tâche dont Perec a chargé son Bartlebooth et de son propre travail d'écriture[d]. » Broder, par la magie de l'onomastique et du commentaire, un lien textuel, même frauduleux, pour relier la mer à la terre, le lieu réel et le continent effacé, perdu ou rêvé, le jardin et le terrain vague, et savoir où naviguer : telle peut se concevoir, aussi, la tentative des fictions de faux.

Chaque option dessine un choix éthique qui vient investir les « puissances du faux » d'une valeur épistémique et morale par où, même sur un mode paradoxal, on peut rendre justice à la fiction contre le simulacre, parce que le faux y est strictement circonscrit dans le cadre du récit fictionnel : au lieu de proliférer et de contaminer le réel au point que celui-ci se confonde irrémédiablement avec sa représentation et devienne hyper-réel, la fiction construit un espace pour le faux où elle trouve ses propres limites en lui assignant les siennes : le cristal du vrai et du faux est la pierre de touche de la frontière du faux et de la fiction, le premier devenant dès

[a] Elisabetta Brancari, « Eredi Brancusi. Finzione: nostalgia del mito » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 64.
[b] M. van Montfrans, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 291. Sur le genre pictural du cabinet d'amateur comme performance fictionnelle d'un discours référentiel sur l'art, voir p. 289.
[c] Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 51.
[d] M. van Montfrans, *Georges Perec*, *op. cit.*, p. 357-358.

lors, à défaut d'être toujours parfaitement réfutable, contenu et localisé, et pouvant donc fonctionner comme signe à déchiffrer[14], au risque une fois encore, bien sûr, de l'interprétation.

2. Prêter foi aux écrits

> *« L'invention de faux n'est donc pas dans l'univers de Borges un péché contre la création. L'acte de création lui-même l'implique ; et, qu'elle soit ouvertement reconnue ou adroitement dissimulée, elle intervient chaque fois qu'il est nécessaire de mettre fin à un incrédulité[a]. » Alberto Manguel*

Le crédit à accorder à la fiction se joue également dans les conditions de négociation des pactes de lecture qui gouvernent, justement, l'interprétation des récits de faux, et les conditions de la croyance ou de l'incroyance du lecteur – dans le *pari* que celui-ci consent à souscrire comme prix de sa lecture[15]. Lorsqu'il analyse *Marbot*, Schaeffer souligne que la confusion des lecteurs de l'œuvre ne tient pas tant à la réussite de la mimésis formelle mise en œuvre par le roman qu'à l'extension de « la logique mimétique jusqu'au cadre pragmatique qui institue l'espace de jeu fictionnel[b] ». Ce qui pose évidemment la question de l'agentivité du lecteur : Hildesheimer se défend en affirmant qu'une enquête intra-textuelle, à partir de l'index et des allusions référentielles présentes dans le livre, suffit à déjouer la manipulation, mais c'est loin d'être évident si le lecteur est incité à déchiffrer l'œuvre comme une biographie factuelle en bonne et due forme. La traque d'indices de fictionnalité (comme celle de détectandes dans un récit policier par exemple) ne fait sens qu'à la suite d'une invitation pragmatique à une lecture du soupçon. L'interprétation sémantique du texte dépend de son cadrage pragmatique, pour que sa réception comme texte fictionnel fonctionne[16] : d'où l'intérêt des récits de faux, qui thématisent, intra-textuellement, dans les paratextes ou le récit narratorial, les jeux pragmatiques susceptibles de s'appliquer au texte, et permettent à l'enquête lectorale, dès lors, de s'exercer *également* sur les conditions du pacte de lecture et l'instauration d'un cadre pragmatique – l'exemple le plus évident d'une telle efficacité métatextuelle de la thématisation du cadrage pragmatique du texte étant fournie par *« 53 jours »*.

Comme le rappelle Eco, ce « qui distingue le roman des faux, c'est une série de "signaux de genre", plus ou moins perceptibles, qui invitent le lecteur à souscrire un *pacte fictionnel* et à accepter les faits narrés *comme si* c'était vrai[c]. » Brouiller les frontières entre réalité et fiction,

---

[a] Alberto Manguel, « Le prétendu faussaire » art. cit., p. 319.
Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 145.
[c] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 185 note 3.

c'est surtout brouiller les frontières génériques, comme le montre le cas Marbot ; tandis, en revanche, que les jeux de réécritures génériques (du roman policier, du complot, du récit historiographique, du récit de collection), fondés sur des genres qui thématisent, par leur usage de l'enquête, des crises ou des incertitudes herméneutiques, servent de codage pragmatique, comme le *topos* du manuscrit trouvé, pour interpréter ces textes non seulement comme des fictions, mais des fictions épistémologiques. Dès lors, ces jeux invitent à avoir confiance en la capacité de la fiction non seulement à s'annoncer elle-même, mais à ne pas fonctionner comme pur leurre ou mensonge : si tout dispositif véridictif peut-être pastiché et imité, si la *mimesis* d'un document original peut former un faux convaincant, la fiction est ce qui peut s'autoriser de ses propres codes et de ses propres *topoi* pour asseoir l'espace cognitif qu'elle ouvre à l'investigation du lecteur. Dans son article « La fiction invisible », Christine Montalbetti rappelait que, les signaux formels de la fiction ou du factuel étant tous imitables, l'identification sémantique d'une fiction reste difficile hors des paratextes : « un texte qui dit "L'histoire que je raconte est vraie" peut aussi bien être référentiel que fictionnel (et par exemple reposant sur un contrat "réaliste", très largement représenté comme on le sait) ; un texte qui dit "Je suis une fiction" (et c'était le cas de la clausule du texte de Perec [*Un cabinet d'amateur*]) semble à l'inverse donner sérieusement la clé de son statut. Mais combien de textes déclarent dans le cours de leur développement qu'ils sont des fictions ? Les lieux paratextuels du contrat […] continuent de détenir une fiabilité institutionnelle qui s'oppose aux fantaisies des narrateurs dont la parole ne fait jamais preuve[a]. » Elle ajoutait également que « que la distinction générique est plus aisée que la distinction statutaire [texte fictionnel ou texte référentiel] alors même qu'on pourrait croire pouvoir en inférer du genre au statut[b]. » C'est tout l'enjeu des fictions de faux : parvenir à la fois à réaliser des mimésis formelles telles qu'elles invalident une enquête purement sémantique sur le texte pour insister sur l'importance du cadrage pragmatique, tout en jouant ostensiblement avec les codes génériques pour faire dire au texte « Je suis une fiction » : elles sont en ce sens à la fois exemplaires d'un fonctionnement fictionnel banal, par quoi compte davantage l'usage que l'on fait du texte que l'intentionnalité de son auteur ou ses caractéristiques formelles, et spécifiquement conçues pour concrétiser une interrogation pragmatique dans et par un texte de fiction, la seconde se fondant sur le constat de ce fonctionnement banal pour déclencher le mouvement herméneutique de l'activité lectorale.

---

[a] Christine Montalbetti, « La fiction invisible. (À propos de Dorrit Cohn, Le Propre de la fiction) » dans Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 202.
[b] *Ibid.*, p. 209.

C'est ce qui explique la tentation paradoxale de nombre des textes de notre corpus : à la fois celle de maintenir des intrigues fortement romanesques qui captivent l'attention du lecteur, jouent à plein d'effets de surprise et de rebondissement, pour exploiter les ressorts esthétiques et épistémiques de la tension narrative, telle que l'analyse Baroni, et mettre en avant la puissance de configuration, de fascination et de modélisation de l'intrigue romanesque ; et celle de fragmenter, d'inachever le texte, de le faire ressortir à des modèles génériques pluriels voire contradictoires, pour dire la déroute de ces mêmes modélisations et configurations, pour les remettre en question et interroger leur valeur cognitive. Tentation qui peut se jouer aussi, comme le notait Audrey Camus à propos de textes de Volodine, Chevillard ou Senges, dans un refus du roman traditionnel au profit du romanesque, comme un ostensible refus du réel au nom de l'exploration des possibles et des virtualités de l'histoire et de la bibliothèque[17] – mais qui s'avère, *in fine*, nous semble-t-il, être *encore* un moyen de dire l'énigme du réel et les insuffisances des modèles de représentation qui nous le donnent à percevoir, sans que le constat, bien sûr, de ces insuffisances, n'équivaille à un relativisme. D'où les récits multiples, fragmentés et en même temps complémentaires de Calvino, les romans-commentaires de Senges, de Perec ou de Portier, les pastiches et mélanges de Taillandier ou d'Ackroyd : comme l'écrit Vanessa Guignery, par exemple, « *Flaubert's Parrot* appartient à ces ouvrages polymorphes et insaisissables que l'on hésite à qualifier de "romans" tant ils déjouent tout effort de dénomination générique[a] », parce que la multiplication des approches génériques vaut comme autant de tentatives de Braithwaite pour cerner son sujet[b]. La défaite de la forme-roman traditionnelle n'est en rien, dans ces textes, un refus du romanesque : au contraire, le romanesque est ce qui vient rendre raison de la tentative de fragmentation des représentations du réel dans le corpus, en les recomposant dans la totalisation ironique et fallacieuse opérée par le faussaire, mais qui ne leur donne pas moins la valeur sociale et cognitive d'une version possible du réel, tandis que le jeu de déconstruction de formes génériques par ailleurs convoquées et exploitées pour assurer la complicité et la reconnaissance du lecteur, les lacunes, les manques et les incohérences narratoriales, les systèmes d'enchâssement et de mises en abyme qui incitent à des déchiffrements en miroir qui menacent pourtant de s'avérer paranoïaques ou inadéquats (chez les victimes de Marana comme celles des comploteurs de *« 53 jours »*) fonctionnement comme autant de pseudo outils de véridicité qui signalent surtout les chasses-trappes d'une interprétation trop évidente, trop conventionnelle, de ces textes. La construction d'un « parcours synecdotique impossible, qui mènerait des parties au tout » mais

[a] Vanessa Guignery, *« Flaubert's parrot ». Julian Barnes*, Paris, A. Colin CNED, 2001, p. 5.
[b] *Ibid.*, p. 8.

aboutit en fait « à une saturation, un brouillage du sens et à la négation de toute perspective uniforme[a] » rejoint l'avertissement sur les dangers de la syllepse et de la tautologie : si recomposition du réel il y a, elle a à s'effectuer sur le mode provisoire voire stochastique du partage et de la reformulation des récits au sein de la communauté, sans les réifier en systèmes étiologiques, normatifs ou prescriptifs (comme dans le *storytelling*), et après épuisement, ou pacification, par l'apocryphe ou le faux[18], du complexe héritage des représentations précédentes.

Il y a donc une triple tension, structurante, dans notre corpus, et qui révèle les stratégies des auteurs quant à la valeur modélisante et épistémique qu'ils entendent donner à leurs fictions : une première tension entre une poétique du fragmentaire qui concentre le jeu des significations dans un emblème bref, clos, cristallin, et l'héritage des *Mille et une nuits*, du récit toujours recommencé dans la prolifération de ses embranchements possibles : c'est tout le jeu sur lequel sont construits *Le città invisibili* et *Se una notte d'inverno un viaggiatore*[19], mais aussi les textes de Senges, par exemple. Une deuxième tension se joue entre le choix de la forme brève, qui concède l'efficacité du pastiche, du symbole équivoque, du récit-apologue provocateur, comme dans les récits enchâssés des *États et empires du Lotissement Grand Siècle* ou la fausse confession d'*Excusez les fautes du copiste*, et l'œuvre-fleuve, qui renoue avec le roman feuilleton « bien fait », comme dirait Eco, et paie son ambition démystificatrice par un retour à des formes de lecture immersives, populaires, construites pour le plaisir du lecteur, comme dans *Il cimitero di Praga*, ou les œuvres-séries que sont les romans de Monaldi et Sorti ou la trilogie de Bello. Enfin, une troisième tension, à l'intérieur des œuvres, se dessine entre la remobilisation de formes supposées de la clôture (telles que l'inventaire, la liste ou le catalogue qui ont vocation à la fois à être exhaustifs et amendés) ; et des formes ouvertes, multiples, voire sciemment inachevées, sur le modèle calvinien de « l'œuvre qui, dans son désir de contenir tout le possible, ne parvient pas à se donner une forme ou à se tracer des contours, et qui reste inachevée par vocation constitutive[b] » : le déraillement du microcosme ordonnancé du catalogue vers le journal intime ou le roman de défaite de la collection témoigne d'une nécessité de déplacer l'exploration du réel de son enregistrement, sa consignation et sa classification, à sa déformation dans la série de ses récupérations narratives, qui seules, *in fine*, lui donnent un sens social et culturel. C'est ce qui se produit, bien sûr, dans *Un cabinet d'amateur*, *De toutes pièces* ou *Athena*. Ces tensions, qui rejouent à un niveau stylistique et

[a] *Ibid.*, p. 11.
[b] I. Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 167.

narratif les paradoxes ontologiques et pragmatiques du faux, témoignent de la volonté des auteurs de cerner l'ensemble des possibles épistémiques de la fiction.

Montalbetti concluait que si « les différences ontologiques […] sont définitionnelles, elles ne sont pas pour autant exactement visibles, puisque les procédés qui les étayent sont imitables. La fictionnalité, invisible en ce sens, continue à se dérober[a]. » Le but des fictions de faux est de réussir la gageure qui consiste à rendre visible la différence ontologique qui sépare le factuel du fictionnel, et surtout le fictionnel du faux, *par des procédés imitables et imités*, en mettant en pratique ce qu'elle prêche[20]. Et c'est ce qui autorise le crédit dont elles se réclament : à ce pari gagné, le lecteur peut accorder une valeur cognitive. Aussi les fictions de faux, quoiqu'elles puissent engager des pactes piégés, ne ressortissent pas au « troisième pacte » (ni référentiel, ni fictionnel), que théorise Sophie Rabau pour d'autres textes, et qui repose sur « l'indifférence non pas, comme dans le cas d'un pacte fictionnel, à la vérité ou à la fausseté de l'énoncé, mais au caractère fictif ou référentiel de l'énoncé[b]. » Le caractère fictif de l'énoncé *importe*, il conditionne toute l'identification du faux par opposition à la fiction sur quoi repose l'éthique des fictions de faussaires et leur chance épistémique. Mais, on l'a dit, ces textes ne sont pas non plus indifférents à la vérité ou à la fausseté de l'énoncé : ils la problématisent dans la fiction, ils gagent et parient la vérité de cette fiction sur la construction/déconstruction cristalline de la fausseté à même le texte. D'où la singularité, et la complexité, des pactes de lecture fiduciaires qui s'y nouent. Le but des fictions de faux n'est pas de construire des mondes coupés de toute ambition référentielle : elles s'inscrivent au contraire, mais en porte-à-faux, dans le grand mouvement de retour au/du réel qui semble caractériser la littérature contemporaine – elles n'en font simplement pas un retour du/au factuel[21]. Si le maintien d'une frontière entre fait et fiction est ce qui permet de conférer une valeur référentielle et cognitive à la fiction, le maintien d'une distinction entre vrai et faux est ce qui permet de préserver la valeur véridictive des œuvres de notre corpus[22].

C'est pourquoi Schaeffer insiste sur la dimension partagée de la feintise ludique, qui présuppose un accord intersubjectif entre les acteurs de la communication littéraire sur la réception du texte, et peut conclure que « la frontière entre ce qui prétend à un statut véridique et ce qui n'y prétend pas est plus vitale que celle entre ce qui est effectivement vrai et ce qui est effectivement faux[c]. » Autrement dit, en ce qui nous concerne, les pièges herméneutiques des

[a] Christine Montalbetti, « La fiction invisible », art. cit., p. 210.
[b] Sophie Rabau, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pagmatique, de la sphraggis antique à Vidas escritas de Javier Marías » dans Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 227.
[c] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 153.

fictions de faux importent moins que leur identification comme tels, comme fiction de faux – et même, comme on a pu le montrer, ces pièges *favorisent* cette identification comme fiction de faux[23]. La mauvaise foi et le manque de fiabilité des narrateurs, l'indiscernabilité du référentiel et du fictionnel, les jeux métaleptiques participent tous à signaler la difficulté mais aussi la nécessité de trancher entre *plasma* et *pseudo*, entre fait et fiction. Si bien que les fictions de faux ont un statut un peu à part : si « l'état de fiction [est] conçu comme mise entre parenthèses de la question de la véridicité et de la référentialité des représentations proposées à l'attention verbale[a] », ce n'est pas dans le cas dans notre corpus, où elles sont moins mises entre parenthèses que problématisées, à l'image des photographies et des cartes de Taillandier et d'Hodasava, des tableaux de Perec ou des faits historiques rapportés par Eco – voire de son protagoniste, seul personnage fictif, mais au statut ontologique extrêmement complexe[b].

Les fictions de faux ne neutralisent pas l'adhésion ou la croyance des lecteurs, n'induisent pas une indifférence quant à la vérité des contenus : au contraire, elles créent des situations herméneutiques de porte-à-faux où cette croyance est constamment amenée à se renverser en incroyance, et inversement, puisque l'incroyance est toujours menacée de se faire paranoïa[24]. Il ne s'agit donc pas de prêcher une confiance rassurante qui délivre le lecteur de l'obligation d'exercer un jugement critique, pour lui permettre de se réfugier dans un monde fictionnel heureusement non-référentiel et au-delà du vrai et du faux, où il puisse exercer gratuitement, de façon purement ludique, sa croyance : ce qui sépare les fictions de faux de la manipulation ou du charlatanisme, c'est aussi qu'elles ne cherchent pas, contrairement aux faux eux-mêmes, à conforter les savoirs et les croyances de leurs destinataires[25], ce qui ne saurait produire aucun type de connaissance nouvelle, mais au contraire nourrit des préjugés dangereux et des réflexes sociaux délétères, comme Eco le montre tant dans *Il Pendolo di Foucault* que dans *Il cimitero di Praga*[26] – on ne fait croire aux autres que ce qu'ils pensent déjà savoir. Au contraire, elles ont pour effet d'inquiéter ces destinataires, dès lors que leur crédulité ou leur incrédulité, à égale mesure, si elles sont exercées sans discernement, par automatisme, paresse ou *doxa*, sont susceptibles de se retourner contre eux et de les faire dupes du jeu agonistique de la fiction : c'est cette incertitude du lecteur qui est considérée comme capable de l'inciter, sinon à remettre en jeu ses représentations, du moins à s'interroger sur la légitimé des processus par lesquels il croit et il sait – et donc, aussi, se donne une identité et un rôle social[27]. C'est toute la position défendue par Guevara (et on peut apprécier toute l'ironie heuristique de Senges, qui fait prêcher au paranoïaque le discours de la prudence épistémique et du jugement critique) :

[a] *Ibid.*, p. 177.
[b] Voir sur ce point Anca Garcia Andriescu, « Inventing the Enemy », art. cit.

> Le plus difficile, sire, n'est pas de contredire les rusés, qui s'enrichissent auprès des cours et perpétuent le mensonge, le plus difficile est de contredire les dupes, qui ont beaucoup à perdre avec cette invention mais auraient davantage à perdre avec ma *Réfutation* : leur amour-propre, par exemple. Ce monde nouveau, ils y tiennent car il semble que l'être humain par nature tient à sa dernière vérité, même arbitraire, comme une bête agonisante à son dernier souffle de vie. […] Chez les marmitons et les dupes, […] je n'ai vu que l'adhésion sans faille, une fidélité au-delà de la mort ; et, quand ils parlent du monde nouveau, ils y mettent bien souvent (et moi avec eux, si je me prends à y croire), toute leur affection, toute leur passion, le sens du sacrifice qui fait les meilleurs soldats. […] Je me console difficilement à idée que ma *Réfutation* n'est pas à proprement parler une œuvre de détromperie, et uniquement cela, mais de la part d'un dupé l'invitation faite aux autres dupes d'écouter comment les contes se répondent les uns aux autres, et comment circule la fausse monnaie […]. Je reste convaincu que la crédulité librement consentie par les auditeurs d'une fable devient habileté exercice de la raison, bientôt un stratagème au lieu d'être une naïveté, et que cette crédulité aiguisée à l'audition des fables est la grande force des sceptiques[a].

D'où l'idée d'un crédit *prêté* plutôt que donné, conditionnel et négocié : le lecteur est invité à penser que c'est l'expérience même de la mise en jeu et en mouvement de sa croyance et de sa confiance qui est heuristique, en tant qu'elle permet à la fois de bénéficier des effets cognitifs de la modélisation dans le plaisir de l'immersion, *et* de jeter le trouble sur les mécanismes de notre adhésion ou de notre soupçon devant des contenus narratifs fictionnels ou non-fictionnels. Ce qui peut s'avérer crucial, comme le souligne Lahire, dans une société où la croyance est loin d'avoir disparu, et fait encore largement le jeu de systèmes de domination, y compris voire surtout lorsqu'elle s'adosse à des phénomènes d'identification, d'authentification et de sacralisation : « Mais lorsque les croyances engendrent autant d'énergie sociale chez une multitude d'acteurs qui commentent, authentifient, s'approprient, achètent et vendent, admirent, etc., lorsque c'est avec ces mêmes croyances que l'on oriente l'argent public ou privé ou que l'on fait des lois, alors la croyance et la magie ne sont plus des questions spécialisées. Ce sont des faits centraux qui concernent potentiellement l'ensemble des sciences sociales, de l'histoire religieuse à l'économie monétaire, de l'anthropologie politique à l'histoire et à la sociologie de l'art[b]. » Et, ajouterons-nous, qui concernent la fiction, et sa capacité à défendre son utilité sociale, mais aussi sa valeur émancipatrice, comme le rappelle M. Decout lorsqu'il étudie les mécanismes de la mauvaise foi dans la fiction contemporaine : « La mauvaise foi serait ainsi ce qui force l'individu à renoncer à l'une de ses prérogatives les plus fondamentales : l'autodétermination et la liberté. Or, dans la plupart des œuvres de fiction, c'est bien cet axiome qui est non pas simplement invoqué mais mis à l'épreuve[c]. »

---

[a] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 164-167.
[b] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*, p. 9.
[c] M. Decout, *En toute mauvaise foi*, *op. cit.*, p. 20.

Si, pour Schaeffer, « ce qui caractérise la fiction, c'est qu'elle "est au-delà du vrai et du faux", c'est-à-dire qu'elle met entre parenthèses la question comme telle de la valeur référentielle et du statut ontologique des représentations qu'elle induit[a] », les fictions de faux réintroduisent cette question pour modéliser la façon dont nous assignons, au quotidien, une valeur référentielle et un statut ontologique aux représentations par lesquelles nous donnons sens à la réalité. Comme le rappelle Eco, nous « pensons que le principe de Vérité (*Truth*) vaut dans le monde réel, et le principe de Confiance (*Trust*) dans les mondes narratifs. Eh bien, même dans le monde réel, le principe de Confiance est aussi important que le principe de Vérité[b] », si bien que notre connaissance encyclopédique du monde, marquée par des contradictions ou des lacunes, repose sur les mêmes mécanismes d'adhésion que ceux qui nous poussent à suspendre notre incrédulité devant un récit de fiction : « la façon dont nous acceptons la représentation du monde réel n'est pas différente de la façon dont nous acceptons la représentation du monde possible d'un livre de fiction[c] ». Nous suspendons notre incrédulité de la même manière devant ce qui relève d'un savoir et ce qui relève d'une feintise ludique, à la différence, précise Eco, que nous n'accordons pas le même degré de confiance à ces deux représentations[28]. Aussi, si la valeur référentielle et le statut ontologique des fictions de faux ne sont pas problématiques en tant que tels dans notre corpus, la mise en scène d'objets problématiques sur les plans référentiel et ontologique (les faux) modélise, de façon référentielle, des mécanismes de croyance et de confiance qui prennent une importance cruciale dès lors qu'on considère que le contemporain est marqué par une forme de défiance généralisée (dans les institutions de savoir ou les puissances médiatiques, dans les institutions politiques ou économiques[29]). Revaloriser la fiction en la distinguant soigneusement du faux, c'est aussi proposer une vision et une conception positive des mécanismes de la croyance et de la confiance, nécessaires dans une société démocratique, mais sans illusion sur les mécanismes de domination capables de les sous-tendre : Eco, comme d'autres, faisant le pari qu'une construction collective des savoirs et de leur recevabilité constitue un contre-pouvoir efficace contre des dérives populistes ou impérialistes[30].

La thématisation de cette question est un moyen pour la fiction de faux de se faire d'autant plus fiction qu'elle dénude ses procédés, et met en scène ses frontières ; de réaffirmer ses pouvoirs épistémiques avec et contre ceux du faux. Il ne s'agit donc pas de ramener l'analyse de la fiction « à celle du statut dénotationnel des propositions fictionnelles […] et à

[a] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 210.
[b] Umberto Eco, *Six promenades*, *op. cit.*, p. 119.
[c] *Ibid.*, p. 120-121.

celle du statut ontologique des entités fictives[a] », mais de montrer que le jeu sur l'indétermination cristalline de ces deux statuts, dans le cadre réglé du roman, peut constituer, sinon une redéfinition de la fiction par la fiction, du moins une défense de la fiction par elle-même à un âge où l'angoisse de la post-vérité induit une soif de référentialité et de véridicité dans les contenus littéraires. Lutter contre le simulacre et le faux, ce serait ainsi moins apprendre à exiger des frontières et des classifications ontologiques fixes et imperméables que d'apprendre à *prêter foi* aux pouvoirs cognitifs de l'illusion. Non pas, comme dans la pensée baroque, célébrer le faux-semblant sur le mode négatif d'une anthropologie et d'une métaphysique pessimistes, mais, au contraire, retrouver une approche démocratique, fiduciaire, solidaire, du plaisir du faire-semblant, du partage des modélisations et des leurres, des cartes défaillantes de l'Empire pour « opposer à l'*épistémè* des pouvoirs contemporains le "comme si" et le "oui mais" de l'écriture[b] », et substituer, au paradigme indiciaire de l'enquête factuelle, le paradigme fiduciaire[31] qui permet aux auteurs comme aux lecteurs, en se mettant en jeu dans le défi herméneutique, et en s'engageant dans la modélisation fictionnelle, d'accorder *crédit* (même sur le mode d'une foi prêtée et conditionnelle[32]) aux jeux épistémiques romanesques (même lorsqu'il s'agit de jeux de dupes[33]). Ce qui est privilégié, ni troisième pacte ni retour aveugle aux deux autres, ce serait ainsi « le soin d'une contractualité transparente et mobile contre la violence et la rigidité des pactes identitaires[c] » (sans doute plus mobile que transparente, cependant, en ce qui nous concerne[34] – mais, au-delà de la performance agonistique de la tromperie, résolument démocratique[35]).

En ce sens, le « rien ne résiste à la littérature » qui conclut la trilogie d'Antoine Bello n'est pas à lire uniquement comme une provocation ironique ou une profession de foi naïve dans les pouvoirs démiurgiques du roman et la bonne volonté d'œuvrer pour le bien commun : il s'agit aussi, sérieusement, de faire crédit à la littérature de sa capacité politique et épistémique à répondre aux crises, largement thématisées dans le roman, qui marquent la contemporanéité, des enjeux postcoloniaux (avec les Bochiman) aux crises environnementales (relayées par le personnage militant de Nina), de la crise de défiance contre les institutions de pouvoir (symbolisée par la place de la guerre en Irak ou les difficultés de l'ONU dans *Les Éclaireurs*) à celles envers les institutions de savoir ou de mémoire (traitée dans la volonté de Sliv de revenir sur la mémoire du conflit sino-japonais), de la nécessité d'un renouvellement démocratique à l'ère de la montée des populismes (lorsque Sliv s'assure de faire élire Obama contre Sarah Palin

[a] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 199-200.
[b] Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*, p. 178.
[c] *Ibid.*, p. 176.

et McCain) à une réflexion sur les crises sanitaires internationales (lorsque Vargas se pique d'être l'inventeur de la panique H1N1). Aux formes dévoyées d'intrigues efficaces que constituent la falsification et le *storytelling*, vient répondre *in fine* la modélisation fictionnelle : la trilogie d'Anna-Line constitue, dans le roman, sa réponse au conseil de Sliv de *mentir* sur la situation des Bochimans pour les faire passer pour victimes d'un complot. Plutôt que la manipulation narrative, elle choisit la modélisation fictionnelle, et dès lors conçoit l'écriture romanesque comme une part entière de son engagement politique, et non seulement un prolongement. C'est la fiction qui permet à l'écrivain de sortir de la tour d'ivoire et de retrouver le chemin de la rue, c'est elle qui lui permet de s'engager, c'est à travers qu'elle qu'il retrouve aussi un rôle social et politique. L'épreuve d'autorité en quoi consistent les contrats spécieux des fictions de faux, où l'écrivain se dénonce comme imposteur par sa manipulation du lecteur, rejoignant ainsi, par la pitrerie, le bal mélancolique des faussaires ratés qu'il met en scène, est un moyen de mettre en jeu la valeur de la littérature fictionnelle pour mieux rendre le lecteur responsable, parce qu'en dernier lieu c'est lui qui en décide, du crédit qu'on peut lui donner.

II. Du ludisme à l'inquiétude : une éthique du lecteur enquêteur ?

Ce sont, en effet, cette responsabilité et ce rôle du lecteur qu'interrogent les fictions de faux à travers leurs jeux sur les pactes de lecture : derrière le ludisme de la tromperie, elles instillent une inquiétude sur les limites de l'interprétation, et tentent, entre manipulation et complicité, de conférer une agentivité spécifique à un lecteur-enquêteur qui a moins à résoudre l'énigme du faux qu'à tenter d'élaborer une méthodologie herméneutique recevable des différents types de représentation du réel auquel il est confronté.

1. Du plaisir à l'inquiétude : paradigmes postmodernes et épimodernes de la fiction

La responsabilité qui lui est assignée dépend de parti-pris esthétiques et éthiques qui distinguent les œuvres postmodernes des œuvres épimodernes ; mais toutes, *in fine*, proposent une conception de la fiction comme cristal qui assigne la lecteur la responsabilité paradoxale de métamorphoser alchimiquement l'*eidolon* de la fiction en *eikon* efficace.

a. De quoi l'alchimie est-elle le nom ?

Dans *La Réfutation majeure*, Guevara, pour souligner la relative nouveauté de l'imposture qu'il dénonce, oppose alchimie de pied sec et alchimie humide :

> Comme je vous y invite à présent, vous commencerez par distinguer l'alchimie de pied sec, ou alchimie sèche, de l'alchimie des voyages, ou alchimie humide : c'est-à-dire celle qui se déroule dans les laboratoires, près des fours et des livres, sous l'autorité des maîtres, et celle qui s'éparpille sur les océans parce qu'elle a cru lire dans certaines pages des invitations au voyage (et parce qu'elle confond les étapes de l'œuvre avec les îles nouvelles, les efforts du forgeron avec les aventures du marin, l'or comme idée pure ou motif de méditation avec l'or comme seul principe de cupidité, matière première). J'ai dit d'où venait le malentendu, et que des disciples trop avides pour être efficients et dignes de leur tâche ont préféré aller chercher l'or au large au lieu de le créer de toutes pièces, en s'épuisant, en y consacrant leur vieillesse, en se retirant du monde extérieur car l'alchimie suppose des caves hermétiques et des existences nocturnes. L'alchimie de pied sec est mesurée, prudente, elle est une histoire d'échecs (on verra bien pourquoi et comment), à ce titre elle pondère son orgueil satanique, sa prétention à usurper Dieu dans ses petits creusets, avec une humilité de fait, qui ne cache aucune déroute, élabore bien au contraire une mythologie de l'échec, un vocabulaire de l'échec et toute une grammaire de la défaite, pour ainsi dire. L'alchimie humide, l'alchimie en mer, hérite sans le savoir de cette science de l'échec, mais va de l'avant, avec sa jeunesse et son souci de rembourser mille créanciers, au bout du compte souffre d'échouer, ne s'en remet pas, n'en retire aucune leçon et ne sait pas convertir la nullité en résultat. […] L'alchimie de pied sec sait par tradition, autant que par goût pour la *coincidentia oppositorum*, peindre l'échec en succès, puis déployer à son tour une rhétorique complexe, interminable, savante et triste, qui l'accompagne, le sublime, danse avec lui comme avec les morts, en fait une œuvre de plus. L'alchimie de pleine mer préfère ignorer l'insuccès, ou bien elle le solde sur-le-champ ; soit elle ne dit rien, et ses marchands ne disent rien non plus, de ses coffres restés vides, soit elle abolit toute chose, comme on sacrifie les complices d'un crime de peur qu'ils ne trahissent[a].

Que l'alchimie soit une métaphore de la littérature, c'est évident ; mais nous voudrions voir dans l'opposition de l'alchimie sèche et de l'alchimie humide celle qui se joue entre les récits postmodernes et épimodernes de notre corpus quant au traitement réservé au faux, et donc à sa réception par le lecteur. De l'alchimie de pied sec, on peut retenir en effet la tentation de la tour d'ivoire, de l'intransitivité avec le réel (qui n'est ni indifférence, ni relativisme, comme on le verra), qui seule permet de jouer avec la tentation démiurgique de reconstruire un *monde nouveau*, monde pour autant coupé du réel et qui ne se confond pas avec lui, et dont la genèse est sans cesse mise en échec, puisque c'est l'échec de sa construction qui en garantit la valeur et l'efficacité : la mélancolie postmoderne de l'échec et de la relation au monde, et de la construction de mondes nouveaux, est aussi la condition de la danse macabre endeuillée qui maintient le lien avec l'héritage et permet une forme de création qui dépasse la répétition pure

[a] Pierre Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 149-151.

et simple et l'affrontement des contraires. Celle alchimie prudente est celle mise en œuvre par la partie postmoderne de notre corpus, pour qui le faux garantit la sincérité de la mise en scène des voix, des faits et des êtres perdus qui ne comparaissent plus que comme absences ou comme fantômes, dans l'épuisement de l'autorité des maîtres, et l'espoir de l'épuisement de l'héritage, au moment même où, dans et par l'échec, on pratique sa prolongation : c'est Philip poursuivant pieusement l'œuvre de faux de Chatterton en hommage aux mânes de Charles et de ses errements ; c'est Braithwaite enterrant son épouse dans l'échec de sa biographie flaubertienne et la programmation de l'impossibilité de rendre compte de la vie de l'autre ; c'est Freddie parlant à une femme pour donner naissance à celle qui a toujours déjà été morte, c'est Raffke tuant son double pour mieux le faire artiste, dans et par la falsification.

À cette alchimie s'oppose la pratique humide des épimodernes, qui s'éparpillent dans les plagiats par anticipation comme autant d'invitations au voyage et surtout à se poser en orphelins d'un héritage qu'on peut refuser ou remettre en jeu, en confondant l'idée, le symbole et l'objet, la prudence du forgeron boiteux et la légèreté du voleur de trésors, dans un effort de retour au réel qui ne veut pas *fabriquer* des *mondes nouveaux* de toutes pièces, dans la solitude et le secret de l'antre alchimique, mais réintroduire le réel dans le texte en le faisant comparaître, fût-ce par la fraude, la fausse archive, le faux document ou le faux tableau. Aussi la littérature épimoderne, contrairement à la littérature postmoderne, héritière endeuillée, est-elle une littérature endettée[36] : elle ne se contente pas de la production de l'absence comme tentative d'écriture, dans le dévoiement de la mélancolie vers la création, elle tente de le solder par le faux, quitte à usurper la place de l'original au nom de la productivité de la copie. La littérature postmoderne, comme les alchimistes de pied sec, est celle qui masque son secret dans le tapis derrière sa multiplicité, la prolifération des récits et des hypothèses, pour gagner la fascination lectorale à partir de l'impossibilité de discerner une fois pour toutes le motif, maintenir la vérité dans le *léthé* qui continue de la rendre désirable, et justifie la quête herméneutique :

> L'alchimie de pied sec a eu la sagesse de taire ses secrets ; voilà en vérité pourquoi l'échec semble l'accompagner si souvent, et pourquoi elle n'en fait pas un désespoir […]. La naïveté consiste à croire que les alchimistes de pied sec n'ont jamais eu pour fin que de fabriquer de l'or, et le multiplier par cent, et de couvrir la Terre de cette matière à mesure qu'elle coulait des fours par les rigoles ; c'est tout le contraire en vérité : dès que les disciplines d'Hermès ont su créer l'or dans les fours, ils ont tu cette science pourtant accessible, et préféré la perdre au milieu d'autres fantasmagories, qui sont devenues l'essentiel de leurs livres. Dès l'instant où on lui prête l'attention convenable, l'alchimie se révèle être la science permettant de conserver le plus longtemps possible la rareté de l'or, rareté fragile comme l'est la transparence de l'eau – toutes l'œuvre de ces gens ombrageux et trompeurs, sur place

> dans les laboratoires ou dans leurs livres en toutes lettres, est de taire le secret de l'or, et pour mieux le taire le noyer sous d'autres hypothèses[a] […].

Les alchimistes de pied sec postmodernes ont compris que la profusion de l'or signerait la fin de sa valeur en le banalisant, et font de la fabrication du secret hermétique, de la mise en échec apparente de l'interprétation, le moyen de retrouver une forme de profusion d'écriture à partir de la profération et de la culture du manque : leur mélancolie devient prolifique, et le *crédit* qu'on peut leur accorder tient justement dans le refus de brader le secret de leur texte. Lacunes et silences, comme la fabulation et la tromperie autour de ces lacunes et de ces silences, pour les mettre en valeur et les faire exister, constituent la matière même de la fiction, parce que c'est ce qui donne sa valeur à la littérature, et le faux, né de la lacune et prétendant, mais frauduleusement, la combler, est une thématisation efficace et fascinante de ce manque qui relance sans fin la quête interprétative. Tel est l'héritage que transmettent les endeuillés que sont Philip, Freddie, Braithwaite ou Kürz, et même et surtout le Gaspard Winckler du *Condottière* : ce n'est que de l'apparente répétition, de l'apparent échec de la copie à se faire original, que peuvent surgir le rêve et la danse, et les plaisirs de l'herméneutique, comme quête autotélique et sans fin, autotélique non parce qu'elle aurait renoncé à dire quelque chose du monde, mais parce qu'elle est encore le seul moyen, en relançant la quête et l'enquête, de maintenir l'énigme, et donc la littérature, dans le monde :

> Les faiseurs d'or gaspillent leur énergie et perdent leur temps à force de décortiquer les textes jusqu'à ce qu'ils admettent, un matin, que toute la littérature d'Hermès est un détour loin de l'or, et l'alchimie tout entière le moyen de ne pas y parvenir ; alors ils deviennent sages et confient pour les égarer leurs grimoires à de plus jeunes disciples : c'est ainsi que les existences se perpétuent. Au cœur de ces livres fabuleux, de ces fumées, de ces chauve-souris, de ces hommes bernés, se tient une seule vérité, qui est comme l'amande de l'abricot ou le dimant qui se cache, dit-on, au centre du monde : la loi selon laquelle la rareté confère la valeur, et qu'un faiseur d'or parvenu au bout de ses peines fabriquerait sa propre ruine à chaque livre d'or qu'il ferait naître de ses casseroles. Faire du plomb avec du plomb et regarder danser autour de cette tautologie des banquiers, des naïfs, des cupides, des rêveurs, des poètes, des enfants, des bijoutiers et des maîtres de l'usure, voilà seul grand œuvre de l'alchimie. La rétention ou l'impuissance est l'enseignement déguisé du Trismégiste Hermès, appelé aussi le Très Grand Bredouille[b].

En cela, les postmodernes rejoindraient les poètes de la Renaissance admirés par Calvino, qui ont su trouver « cette modulation lyrique et existentielle particulière qui permet de contempler son propre drame comme du dehors et de le dissoudre en mélancolie et en ironie[c]. »

---

[a] Pierre Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 151-152.
[b] *Ibid.*, p. 152-153.
[c] Italo Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 34.

À l'inverse, l'alchimie humide serait une « contre-alchimie amoureuse de l'abondance[a] », qui, en jouissant de la productivité de la copie sans original, instaurerait un véritable règne du faux, un renversement apocalyptique des valeurs, que prophétise Guevara : « je prophétise non pas des bêtes à cornes et des chevaux ailés, mais des palais évidés de l'intérieur, des statues d'or converties en statues de plâtres, des créanciers remboursés avec de la monnaie de singe et des fèves, ou d'autre denrées périssables[b]. » Si les épimodernes sont endettés, ils refusent la logique de la dette comme logique de domination, et se proposent de payer en monnaie de singe, parce que cette fausse monnaie, dont Guevara se plaint qu'elle remplit ses coffres, est encore le meilleur moyen de l'enrichir en lui faisant éprouver la séduction du faux, et avec lui de la poétisation du monde, même apocryphe ou anachronique, qu'elle opère comme vérité possible du réel et du faux :

> De l'Europe et de ses comptoirs sur le continent africain, toutes les fausses monnaies ont convergé jusque dans mon coffret de bois de rose me servant de banque ; parfois, au crépuscule du matin ou au crépuscule du soir, quand l'idée de monde nouveau s'associe familièrement à la langueur de ma mélancolie, pour me désennuyer, pour rythmer mon amertume et mon mutisme, je frotte ces piécettes de plomb et de fer, ou de bonze altéré ; je les brasse comme on le fait pour apprécier la fluidité d'une farine, et, quand les picaillons retombent au fond de leur boîte, j'ai le sentiment d'égrener ce que le monde nouveau a de meilleur, ou l'essence même de ce qui nous attend, comme la fleur de ce sel recueillie précieusement. Par ailleurs, j'ai tant de mal à régler mes dettes, et solder mes comptes avec cette monnaie de singe, que […] j'aurais volontiers pris le prochain bateau pour en finir là-bas avec mes impayés, pas pour faire fortune, pour mettre de la distance entre mon moi naturel et mon moi grevé de dettes, si pareille chose est possible[c].

À la dette suffoquante des contemporains, les fictions de faux répondent par une fausse monnaie fictionnelle qui, remettent en jeu et en cause les valeurs traditionnellement acceptées, font du simulacre une échappatoire possible aux relations aliénantes engendrées par l'endettement, pour mettre en avant, plutôt, le crédit librement consenti aux fictions séduisantes, qui permettent d'être autres, de renoncer aux filiations et aux attaches. Celle-ci, cependant, n'est pas un remède miracle, une panacée : pour Guevara, cette fausse monnaie qui ouvre l'ailleurs du monde nouveau ne donne *in fine* que sur le « pays d'Hadès, où plus une seule monnaie n'a cours, sinon pour faire alterner pile et face, dans l'espoir qu'un sort heureux délivre quelqu'un de quelque chose [d]» ; sur « le séjour des morts, une grève où s'ébattent nos spectres : nos spectres c'est-à-dire nous-mêmes dans un proche avenir, occupés à mimer, de velours et de soie,

[a] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 154.
[b] *Ibid.*, p. 154-155.
[c] *Ibid.*, p. 156-157.
[d] *Ibid.*, p. 158.

les gestes de la vieille noblesse maintenant révolue, avec l'insistance des défunts, et ce plaisir de la répétition propre aux êtres désormais immortels, avec enfin cette extravagance macabre qui ne nous console de rien mais nous incite à faire le pitre par dérision[a]. » Au règne du faux, pour éviter la sclérose de la répétition, et savoir profiter des pouvoirs heuristiques de la copie et de la tautologie faussée comme déviations frauduleuse du modèle, il faut savoir faire répondre la dérision de la pitrerie, l'assomption de la farce et du simulacre, qui seuls garantissent que l'expérience soit heuristique. L'erreur serait, toujours, de prendre le simulacre au pied de la lettre, sans la distanciation de la pitrerie, avec le sérieux mortifère des morts, au lieu de reproduire le geste du Guido Cavalcanti de Calvino, escaladant les cimetières et capable de faire que, dans ses vers, « la métaphore n'impose pas un objet solide, et [que] même le mot "pierre" ne parvien[ne] pas à alourdir le vers[b]. » Si bien que le corps-automate de l'amoureux souffrant du poète, « *fatto di rame o di pietra o di legno* (fait de bronze ou de pierre ou de bois[c]) », rappelle le corps-mannequin décomposé et recomposé du greffier, lui aussi, dans son obsession mélancolique, allégé par la fantaisie et la multiplicité de ses métamorphoses, même et surtout dans la mort, métaphorique ou spirituelle, et qui peut retrouver le chemin du monde en le questionnant, et en se questionnant .« De même que la mélancolie est la tristesse devenue légère, de même l'humour est le comique qui a perdu sa lourdeur corporelle […] et met en doute le moi, le monde, et tout le réseau des relations qui le constituent[d]. »

Si on *croit* à la métaphore de l'alchimie comme image possible de la littérature contemporaine, alors, on ne peut que constater que postmodernes et épimodernes ont en commun une jouissance du faux qui se double d'une inquiétude mortelle sur ses pouvoirs, un ludisme de la copie et de la contrefaçon qui reste lucide quant aux conséquences d'une falsification déréglée, et qu'il faut savoir maîtriser, soit dans le renoncement mélancolique à la résolution de l'énigme, qui se retourne en plaisir de la prolifération des hypothèses, soit dans la conscience d'un danger mortifère si le faux ne fonctionne plus que pour lui-même, qui se renverse en jouissance de l'inversion de la logique de la dette, où le paiement en monnaie de singe ouvre sur la profusion poétique du plagiat et de la copie sans original. Du postmodernisme à l'épimodernisme, il y aurait, dans cette traversée du faux « comme voyage d'Orphée[e] », à la fois initiation infernale aux dangers du simulacre et ouverture sur des possibles poétiques inédits, invitation au voyage et crépuscule du soir, la différence d'une *nekuia* à une catabase.

[a] *Ibid.*, p. 159.
[b] I. Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 25.
[c] *Ibid.*
[d] *Ibid.*, p. 35.
[e] P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 159.

Les postmodernes endeuillés font paraître les spectres pour danser avec eux et faire de leur mélancolie le garde-fou de leur fascination du secret, le rappel de l'injonction de l'héritage à transmettre dans la fabrication des possibles interprétatifs et des reproductions des tentatives précédentes : leur pratique du faux est une conjuration qui produit l'absence pour la rendre productive. Les épimodernes orphelins vont chercher les spectres jusque dans les Enfers, pour apprendre la pitrerie dans le vertige de la répétition, l'humour dans le refus de l'héritage et de l'origine, le prix de la fausse monnaie lorsqu'elle prétend permettre de remplacer la dette par l'échange : celui d'un engagement de l'auteur à adhérer à son imposture, pour la rendre productive, et, à défaut de revenir avec le sentiment d'une victoire sur le non-être ou d'un retour à l'authentique, savoir mettre à profit l'illusion pour raconter des histoires : « Alors, oui, cela vaut peut-être la peine de se bercer d'illusion une fois de plus, feindre de se prendre au jeu et de croire aux balivernes (ce serait une illusion dans l'illusion) […] – de retour bredouille, je masquerai ma défaite, comme les autres, sous des récits de conquêtes, de perroquets, de filles au couleurs de l'arc-en-ciel[a]. » Au lecteur de savoir ne pas faire du perroquet un symbole du Logos, mais de l'examen de ce que la fiction, par le psittacisme ludique ou mélancolique, et ses détournements, tente de dire du monde. L'écrivain de fictions de faux se pense sans doute comme un Persée qui parvient à faire de la force médusante du faux le reflet dans le bouclier du monde réel et de ses monstres, ce Persée dont Calvino dit qu'une fois vaincue, il préserve délicatement la tête de la Méduse sur un lit d'algues : « Persée parvient à maîtriser ce visage terrible [de la Méduse] en le gardant caché, de même qu'il l'avait précédemment vaincu en le regardant dans un miroir. C'est toujours dans le refus de la vision directe que réside la force de Persée, mais non dans un refus de la réalité du monde des monstres où il lui a été donné de vivre, une réalité qu'il porte avec lui, qu'il assume comme son propre fardeau[b]. » Au lecteur revient le cheminement inverse : retrouver, sans se laisser pétrifier, les traces de la tête de la Méduse, le lien perdu entre le reflet apprivoisé et les monstres du réel dont il rappelle, ou commémore, la présence.

b. La fiction comme cristal

« La réalité ? C'est la brosse à dents qui vous attend à la maison dans son verre. Un ticket de bus, une paye, et la tombe. […] Non, ce que nous, menteurs professionnels, espérons offrir, c'est la vérité. Je crains que le terme

[a] *Ibid.*, p. 160.
[b] I. Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 14.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

pompeux, pour désigner cela, soit "art "[a]*. » Orson Welles*

Postmodernes ou épimodernes, inquiets et ludiques à la fois, ces textes ont en commun de concevoir la fiction comme un cristal, qui refuse de « séparer indûment le réel et le possible[b] », pour au contraire les renverser constamment l'un dans l'autre. À l'inconsistance qui, comme le rappelle Calvino, se trouve dans le monde, où toutes les histoires, « la vie des gens et l'histoire des nations » sont « informes, confuses, sans début ni fin[c] », la fiction de faux répond par des cohérences faussées qui ne sont que des mises en formes fragiles, provisoires, possibles, d'un réel à l'ontologie mouvante, organique, auquel on ne peut qu'offrir une série d'incarnations potentielles, successives, réversibles : « L'œuvre littéraire est l'une de ces portions minimes où l'existant se cristallise en une forme, acquiert un sens, qui n'a rien de fixe, de définitif, n'est pas rigidifié en une immobilité minérale, mais vivant comme un organisme[d]. » C'est toute la propriété fascinante du cristal, capable de proposer des structures limpides et révélatrices qui soient aussi des organisations mouvantes et changeantes, dont Calvino fait l'emblème de sa pratique scripturale : « Le cristal, avec sa rigoureuse structure à facettes et sa capacité de réfracter la lumière, est le modèle de perfection que j'ai toujours pris pour emblème, et ma prédilection s'est trouvée confortée lorsqu'on a découvert que certaines propriétés de la naissance et de la croissance des cristaux ressemblent à celles des êtres biologiques les plus élémentaires, de sorte qu'ils tendent pour ainsi dire un pont entre monde minéral et matière vivante[e]. » C'est ainsi que la fiction cristalline peut participer de plein droit au travail de renouvellement collectif de l'encyclopédie, en proposant « de tisser entre eux les différents savoirs et les différents codes dans une vision plurielle, polyédrique du monde[f]. »

C'est ici un moyen fascinant pour nous de relier et relire le faux à l'aune de la fiction et la fiction à l'aune du faux, puisque le cristal des puissances du faux n'est pas tout à fait le cristal de la fiction : l'une forme et déforme, propose des cristallisations provisoires mais heuristiques ; l'autre fait se renverser et se succéder des séries, est pertinent par les mises en série qu'il permet d'opérer. C'est pour cela que les fictions de faux sont si intéressantes, comme

---

[a] "*Reality? It's the toothbrush waiting at home for you in its glass. A bus ticket, a pay check, and the grave. […] No, what us professional liars hope to serve is truth. I'm afraid the pompous word for that is art.*" O. Welles, *F for Fake*, *op. cit*.

[b] Pierre Zaoui, « Falsifier n'est pas mentir. À propos de deux films de Peter Watkins », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, consulté le 26 octobre 2020, http://journals.openedition.org/elh/234, 10 juin 2012, nº 9, p. 37-46.

[c] I. Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 88.

[d] *Ibid.*, p. 101-102.

[e] *Ibid.*, p. 102.

[f] *Ibid.*, p. 161.

corpus singulier : parce qu'elles se forment à l'articulation de ces deux méthodes cognitives, la sérialisation réversible et la cristallisation provisoire, l'une servant d'écrin pour mettre en valeur et en mouvement le jeu de l'autre, la fiction venant donner à la fois une forme et une direction, une fonction spécifique, à la danse du vrai et du faux, du réel et de la représentation, dans les cristaux de faux qu'elle met en scène ; tandis que le faux vient souligner les propriétés cristallines de la fiction, en permettant à celle-ci, par la détermination des séries, leur régulation et leur interprétation, de se distinguer du faux en s'affichant comme un outil critique et épistémique à part entière.

Ce jeu d'échanges est ce qui permet, au fond, à la fiction d'être l'antidote du faux : là où celui-ci occulte l'absence en prétendant combler le manque par son apparition épiphanique, la fiction réintroduit le deuil et l'absence en en faisant l'envers de la copie révélée ; là où le faux prétend à une ontologie évidente et au pouvoir indiciaire exorbitant de convoquer l'auteur absent pour le plaisir du spectateur, la fiction rejoue la mort de celui-ci en faisant de l'interprétation du texte une énigme lancée comme un défi au lecteur. C'est pourquoi elle peut permettre aux auteurs qui se soucient du réel mais sont conscients des pièges de la représentation, qui aspirent à une éthique de la sincérité mais savent que la mauvaise foi est peut-être consubstantielle à la littérature, comme le rappelait M. Decout, de rêver encore à une forme d'authenticité de l'écriture : « J'envisage une pédagogie de l'imagination qui habituerait le sujet à contrôler sa propre vision intérieure sans l'étouffer et sans la laisser d'autre part tomber dans une fantasmagorie confuse, inconsistante, mais en permettant que les images se cristallisent en une forme bien définie, mémorable, autosuffisante, "icastique[a]". » *Icastique*, soit naturelle, sans fard, qui possèderait la même relation de référence transparente et fidèle à son modèle que l'*eikon*, par opposition aux *phatasmata*[b]. L'opération de cristallisation que permettrait ainsi la fiction, bien que provisoire et fragile, parce que provisoire et fragile, serait finalement un moyen, non seulement de retrouver le jaillissement au-delà de la répétition, mais de retrouver l'authenticité d'une mise en forme *vraie*, *juste*, au-delà de la série des renversements continus du faux, ou plutôt à partir d'elle. Cette opération, cependant, ne peut se mener sans le lecteur : si la fiction est pédagogique, c'est parce que c'est à lui que revient, en dernier lieu, d'accomplir, de parachever ce mouvement de mise en forme dont la perception des séries du faux a constitué l'amorce. C'est au lecteur que revient *in fine* la responsabilité de passer du *phantasma* à l'*eikon*, de faire du *phantasma* le point de départ de l'*eikon* : à lui de

[a] *Ibid.*, p. 134.
[b] Voir Teresa Chevrolet, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 580-581.

réaliser l'opération alchimique qui ne peut qu'échouer dans la fiction, qu'elle l'avoue si elle est de l'école humide, ou qu'elle le masque sous le bal de ses subterfuges si elle est de la tradition sèche, parce que la fiction n'en propose qu'un résultat possible, peut-être modestement contingent, et pas encore « autosuffisant ». Au lecteur d'investir de sens, de pertinence et d'importance ces mises en forme : la fiction peut parvenir à créer du *plasma* à partir du *pseudo*, à désamorcer le caractère nocif du *pseudo* en en faisant matière à *plasma*, à exploiter les propriétés plasmatiques du *pseudo* ; mais c'est le lecteur qui, en dernier lieu, est doté du pouvoir de conférer une dimension *iconique*, dans tous les sens du terme (mémorable, juste, autosuffisante), à ce *plasma*.

Comment, dès lors, exercer cette responsabilité envers le texte ? Critiquant les critiques de Flaubert, Braithwaite réfléchit par exemple à ce qui sépare le lecteur professionnel de tous les autres, et reconduit la singularité de sa lecture située à la notion de plaisir : « Pour le dire autrement : y a-t-il quelque part un lecteur parfait, un lecteur total ? La lecture de *Madame Bovary* par la Dr Starkie contient-elle toutes les réponses dont je dispose quand je lis le livre, avant d'en ajouter bien plus, de sorte que ma lecture est d'une certaine manière vaine ? Eh bien, j'espère que non. Ma lecture peut bien être vaine en termes d'histoire de la critique littéraire ; mais elle n'est pas vaine en termes de plaisir[a]. » Tout le sel de ce commentaire viendra du fait que la Dr Starkie se trompe, comme le révèle Braithwaite, sur la question ironiquement cruciale des yeux d'Emma Bovary. Le plaisir textuel du lecteur profane est ainsi, *in fine*, plus pertinent que le souci d'exactitude pointilleuse de la critique professionnelle, dans l'appréhension de ce qui forme le motif dans le tapis du texte. Le lecteur que veut être Braithwaite, qui joue le jeu du texte en s'engagement sincèrement, pour le plaisir de la relation, même de dupes, dans le pacte de lecture, peut ainsi connaître une forme de triomphe sur celui qui en voudrait maîtriser tous les processus depuis une position de surplomb, incarnée par le « ton légèrement condescendant[b] » que le médecin croit discerner chez les critiques – et ce faisant, parvient à se donner une image vraie d'Emma Bovary, à travers son appropriation des cristallisations flaubertiennes qui la lui donnent à voir et à connaître. Cette image est vraie *pour lui*, mais alors elle s'avère juste, et féconde, puisque « E. B. » devient dans le texte le double inavoué mais révélateur, la copie déformée mais éclairante, fidèle à force d'être traître et ressemblante comme deux gouttes de lait, à cette autre « E. B. » qui constitue le secret indicible du texte, l'or serti

[a] "*Put it another way: is there a perfect reader somewhere, a total reader? Does Dr Starkie's reading of Madame Bovary contain all the responses which I have when I read the book, and then add a whole lot more, so that my reading is in a way pointless? Well, I hope not. My reading might be pointless in terms of the history of literary criticism; but it's not pointless in terms of pleasure*." Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 81-82.
[b] "*faintly patronizing tone*". *Ibid.*, p. 82.

par le plomb du commentaire et les jeux de la *copia*, l'absente qui doit le rester. Braithwaite se risque, pour les beaux yeux d'Emma Bovary, dans la quête infinie du sens du texte flaubertien, comme, auteur, il se risquera dans la quête non moins infinie de la mise en forme de sa vie, et cette quête est récompensée par la révélation, celée et exhibée tout à la fois dans l'écriture, du deuil et du traumatisme du médecin qui a cristallisé la mort de la femme qu'il aimait. Plaisir du texte et mise en jeu de soi, culture du *phantasma* et affrontement de l'*eikon*, de la tête de la Méduse fixée au bouclier de la fiction : tels sont les deux pendants de la responsabilité lectorale d'un destinataire qui doit jouer le jeu des veuves, participer au maquillage, en construisant lui aussi les images, et les interprétations, par lesquelles le texte prend sens, et faire de cette participation l'art raffiné d'être rigoureux dans l'imposture, pour espérer « contrôler sa propre vision intérieure sans l'étouffer et sans la laisser d'autre part tomber dans une fantasmagorie confuse ». Au lecteur de suivre l'injonction de Sliv de « porter la vérité », à ceci près que celle-ci n'est plus d'ordre aléthique, mais iconique : une image possible du réel et du monde tel que le reflète l'écriture, et qui est investie de sens par le jugement, non d'un Prétendant, comme le faux, mais d'un Lecteur – ou d'une Lectrice, pour constituer non l'iconologie spécieuse et *ad hoc* de Martin dans *Headlong*, mais l'« iconologie fantastique[a] » qu'évoque Calvino, le répertoire des images et des représentations plasmatiques du monde qui sont nos vraies cartes de l'Empire.

2. Contre l'autorité des œuvres et des discours, l'agentivité du lecteur ?

> *« Un texte doit être une expérience de transformation pour son propre lecteur. Tu crois vouloir du sexe, et des intrigues criminelles où l'on découvre à la fin le coupable, et beaucoup d'action, mais en même temps tu rougirais d'accepter une vénérable pacotille faite de Mains de la mort et de Forgerons de la Cour-Dieu. Soit, je te donnerai du latin, et peu de femmes, et de la théologie en veux-tu en voilà et des litres de sang comme au Grand Guignol, de telle sorte que tu t'exclameras : "Mais c'est faux, je ne marche pas !" Et à ce moment-là tu devras être mien, et éprouver le frisson de l'infinie omnipotence de Dieu, qui anéantit l'ordre du monde. Puis, si tu es doué, tu t'apercevras de la manière dont je t'ai attiré dans le piège, perce qu'enfin je te le disais à chaque ligne, je t'avertissais bien que je te poussais à la damnation, mais la beauté des pactes avec le diable, c'est qu'on les signe en sachant bien avec qui on traite. Autrement, pourquoi être récompensé par l'enfer[b] ? » Umberto Eco*

[a] I. Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 137.
[b] U. Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) », art. cit., p. 396.

La menace que l'imposture ou le faux posent de manière sensible, dans la relation de tromperie qu'ils construisent, c'est, comme le rappelle M. Decout, celle de la paralysie et de l'effacement du lecteur, qui « ne peut plus en effet demeurer un autre à part entière, une présence pleine, une individualité[a] », dès lors qu'il se retrouve dans la position impuissante de la dupe. Mais si le jeu des textes de notre corpus est de le mettre dans cette position, il est aussi de l'en sortir, ou plus exactement de l'inciter à en sortir. Le texte prévoit ainsi que le lecteur lise *contre* lui, ce qui a pour conséquence de le placer dans une position paradoxale, où l'accomplissement du contrat de lecture en passe par le refus de la place ostensiblement assignée au Lecteur Modèle. Comme le rappelle M. Decout, « contrairement à ce qu'on pourrait supposer, Le Lecteur Modèle n'est pas toujours un lecteur idéal ; et le mauvais lecteur n'est pas systématiquement l'antithèse du Lecteur Modèle. En effet, le texte peut parfois élaborer un dispositif qui vous change en mauvais lecteur, en particulier dans les polars ou les récits imposteurs qui ont besoin que vous tombiez dans leurs pièges[b]. » Il lui faut donc déterminer les paramètres d'une lecture agonistique plutôt que coopérative (ou coopérative parce qu'elle est agonistique, ce qui la différencie par exemple de la « lecture contrauctoriale » étudiée par S. Rabau[c]) qui ne soit ni délire ni un « fanatisme herméneutique[d] » : quelles sont les limites à assigner à l'interprétation quand cette interprétation doit déjouer des pièges herméneutiques, quand le lecteur doit entrer dans un jeu de puzzle perecquien où il faut accepter de jouer sérieusement contre l'adversaire, sous peine de se laisser piéger comme Bartlebooth, de se retrouver avec un pièce superflue et ironique qui incarne l'impasse de l'interprétation, et dans une position dangereuse (cette mort symbolique qu'est la déroute herméneutique, qui efface le lecteur du jeu de la communication littéraire) ? On le voit en particulier dans *Athena*, la lettre écrite par Freddie qui prétend engendrer sa destinatrice au moment où elle l'émancipe – position paradoxale et fallacieuse qui ne doit pas être celle du lecteur, incité à lire contre le narrateur jusque dans sa construction de la situation d'énonciation : qu'est-ce qui garantit, *in fine*, que A. existe, et qu'elle ne soit pas un piège rhétorique de plus de Freddie pour apaiser sa mauvaise conscience ?

Il ne s'agit donc pas tant de lire *contre* l'auteur dans le sens d'une lecture *sans* l'auteur, ou qui désinvestirait l'auteur de son autorité pour en revêtir le lecteur, afin de « parvenir à une

[a] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 111.
[b] Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit.*, p. 28.
[c] Voir Sophie Rabau, « Introduction : Pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? » dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 5-18.
[d] M. Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit.*, p. 49.

nouvelle forme de l'émulation littéraire où il ne s'agira pas d'écrire aussi bien que l'auteur, mais de lire mieux que lui[a] » ; il s'agit de *reconnaître* l'auteur comme un partenaire de jeu, mais fort susceptible de tricher, et le narrateur comme un suspect. Dès lors, la lecture peut se faire moins contrauctoriale que « démotivante », dans le sens que F. Pennanech donne à l'adjectif : celui d'une lecture qui défait l'harmonie du tout et l'évidence littérale ou narrative au profit de la production du détail comme indice signifiant et symptomatique, une lecture où, « par la démotivation, le critique construit une énigme que sa lecture vient pour sa part résoudre[b] », une lecture, donc, qui sache alterner entre la défiance de l'exercice de l'herméneutique indiciaire contre les pièges textuels construits par l'auteur ou le narrateur, et la confiance qu'au terme de cette quête aporétique, dans ces énigmes contrant d'autres énigmes, se joue la construction d'une signification heuristique et même *vraie*. Il se noue alors ce que F. Wagner appelle « un *pacte* de feintise ludique partagée », dès lors que « qui dit pacte dit en effet possibilité de le déjouer, avec une intensité variable, allant de la simple entorse ludique à la transgression caractérisée[c]. » Cette transgression peut être le fait de l'auteur, quand il verse dans la supercherie, ou une caractérisation trompeuse du pacte de fictionnalité ou de référentialité qui devrait régir le texte, ou, plus couramment et moins frauduleusement, lorsque, « plutôt que de se livrer à d'authentiques transgressions, il s'agit pour [lui], du sein du texte et/ou depuis sa périphérie, de "mettre en place un espace ludique de jeu avec la question de la fictionalité", auquel le lecteur se voit convié – et dont, en dépit des apparences, le pacte sort somme toute renforcé[d] » ; mais elle peut également, nous semble-t-il, être le fait du lecteur, qui détermine l'intérêt et le sens qu'il peut y avoir à tricher, à jouer contre ou sans les règles qui lui sont proposées, à favoriser l'usage du texte sur son interprétation. Comme l'écrit justement E. Mouton-Rovira :

> L'imposture et ses figures – tromperies, mystification, ou simplement perception que quelque chose fait défaut – s'avèrent alors extrêmement fécondes sur le plan interprétatif : elles supposent pour le lecteur de se livrer à un rétablissement du vrai, qui serait alors une manière de faire fonctionner la machine textuelle, en vue d'un déchiffrement réussi, tout en l'autorisant à, précisément, ne pas le faire. Les dispositifs mis en place par les textes, parce qu'ils rendent quasiment impossible une lecture immersive ou totalement caractérisée par l'adhésion, tendent à rappeler les fonctions critiques de l'interprétation, sans forcément remobiliser sa dimension normative. Le lien entre imposture et lecture permet ainsi d'interroger ce que serait une « bonne » interprétation et, ce faisant, de remettre en question les clichés des

[a] Sophie Rabau, « Lire contre l'auteur (le lecteur) » art. cit., p. 132.
[b] Florian Pennanech, « Poétique de la démotivation » dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 146.
[c] Frank Wagner, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, consulté le 19 octobre 2021, http://www.cairn.info/revue-poetique-2012-4-page-387.htm, 2012, vol. 4, nº 172, p. 387-407.
[d] *Ibid.* L'article traite aussi des cas où le jeu sur le pacte semble mettre en péril la frontière entre fictionnalité et référentialité, et inversement.

> « bons » et des « mauvais » lecteurs. Lorsqu'un texte affiche sa propre imposture et expose le commentaire qu'il pourrait susciter comme matériau fictionnel, le lecteur se trouve en quelque sorte libéré de l'injonction à « bien » interpréter, ou peut, à tout le moins, rire de ses propres réflexes interprétatifs[a].

Le fait que les récits de faux constituent, comme les romans policiers, un des rares corpus où le dispositif narratif paraisse sanctionner explicitement une bonne ou une mauvaise lecture[37], en montrant comment et pourquoi le lecteur peut se laisser prendre aux pièges du texte, se traduit par le fait que, de façon récurrente, les œuvres que nous étudions soient adressées, explicitement, à leurs destinataires, qu'elles avertissent des dangers d'une lecture néfaste : dans *Chatterton*, la fascination de Charles qui se laisse entièrement conduire par le mirage textuel est une invitation claire à une lecture ironique, un appel à détecter la réécriture masquée derrière les citations apparentes et les coïncidences un peu trop heureuses ; mais une lecture du soupçon n'est pas satisfaisante non plus, puisqu'elle est incapable de tenir compte du devoir de mémoire et de continuation envers les fantômes qui structurent notre appréhension du passé[38]. Dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le délire paranoïaque est poussé jusqu'à l'absurde dans les épisodes en Ataguitania et en Ircania, mais toute la quête du lecteur, véritable voyage initiatique, se joue aussi dans sa décision de lire contre Marana, incarnation de l'auteur-faussaire. *In fine*, le texte semble se conclure par un appel à la fois à la multiplicité et aux dialogues des interprétations, qui prennent véritablement sens dans le roman dans le jeu d'échange, toujours relancé et en porte-à-faux, entre le Lecteur et la Lectrice, et un appel à l'appropriation des textes, indépendamment de la pluralité de leurs lectures possibles et des intentions de leurs auteurs, comme en témoigne le début et la fin du chapitre XI, qui ramène le Lecteur dans la bibliothèque pour mieux l'en faire sortir et rejoindre le monde réel : « Lecteur, il est temps que ta navigation tumultueuse se découvre un havre. Et quel port peut t'accueillir plus sûrement qu'une grande bibliothèque ? » Et, après que tous les lecteurs ont exposé leur théorie de la lecture : « Tu t'arrêtes un moment pour réfléchir à ces paroles. Puis en un éclair tu décides que tu veux épouser Ludmila[b]. » Si le *nostos* du Lecteur-Ulysse est un retour à soi, c'est un retour enrichi de la relation avec l'Autre telle que la rend possible l'échange textuel : la fondation d'une relation nouvelle, plutôt qu'un simple retour au foyer d'origine. Au fond, comme le rappelle Decout, tout le livre, et avec lui, peut-être, tout livre, pourrait se réduire à

---

[a] Estelle Mouton-Rovira, « Déchiffrer, déjouer : figures de l'imposture et pratiques interprétatives », *Littérature*, consulté le 10 septembre 2021, http://www.cairn.info/revue-litterature-2021-2-page-40.htm, 2021, vol. 202, nº 2, p. 40-51.

[b] "*Lettore, è tempo che la tua sballottata navigazione trovi un approdo. Quale porto può accoglierti più sicuro d'una grande biblioteca?" "Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla*." Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 253, 259.

l'enquête qu'il suscite de la part du lecteur[a] : c'est le processus même qui est mis en abyme dans le roman, avec ses livres en lambeaux que le lecteur abandonne dès qu'ils ne nourrissent plus directement son interprétation, et qui le reconduisent à un changement vital qui est aussi une prolongation de la lecture. Parce qu'il s'est lancé dans la quête des apocryphes de Marana, le Lecteur peut épouser Ludmila ; parce qu'il a épousé Ludmila, nous assistons à l'ironique épisode final qui nous le montre en train de lire le roman éponyme. S'engageant dans sa lecture en cherchant à donner sens au texte, le Lecteur relit sa propre vie ; jouant le jeu de la lecture sans cesse reprise des *incipits* inachevés, il peut en faire usage dans sa quête amoureuse.

Le parcours interprétatif prend son sens parce que le Lecteur assume de le reconduire au monde réel : comme dans *The Fatal Touch*, où les mémoires du faussaire sont appropriés par les détectives pour se faire carte au trésor plutôt que pamphlet politique, ce qu'ils auraient tout aussi pu bien être ; ou dans *Imprimatur* ou *La notte delle rose nere*, dont les paratextes assignent au lecteur la responsabilité d'opérer une lecture référentielle du texte qui pallie aux manques historiographiques ou judiciaires. Le réel comme horizon de la lecture ne s'atteint pas nécessairement, cependant, uniquement par la référentialité, mais aussi par la capacité à reconnaître les propriétés analogiques de la fictionnalisation, et le caractère heuristique du plasma[39] : à comprendre, par exemple, que l'imposture de Vella en dit autant sinon plus de l'histoire de la Sicile que le journal de Villabianca. Lire contre les pièges du faux, de la falsification et de l'imposture, en ce sens, c'est rétablir une valeur véridictive du texte en le lisant, même contre lui (contre les tours d'ivoire des greffiers ou les hangars isolés des curateurs) comme une modélisation possible du réel. Dans le corpus qu'il étudie, M. Decout souligne cette retombée des textes imposteurs : « notre propre désir pour la vérité et l'honnêteté est aiguisé par ces textes affabulateurs pour être exposé et déshabillé, et au bout du compte dénoncé comme une autre imposture qui se nourrit de notre fascination pour les tartufferies que nous lisons[b]. » Il nous semble que, dans les fictions de faux, ce désir n'est justement pas dénoncé comme imposture, mais revalorisé par sa mise à l'épreuve dans des fictions trompeuses : c'est par l'interrogation des présupposés et des valeurs qui le sous-tendent qu'il peut sortir du travail herméneutique pourvu d'une nouvelle légitimité liée à la redéfinition des notions de vérité et d'authenticité qui ont été opérées par le texte, dès lors qu'il ne s'agit plus de notion absolues mais articulées à un système fiduciaire. Les fictions de faux invitent à la fois à trouver le port, le lieu d'échange, la bibliothèque comme chambre d'écho des lectures contradictoires et mouvantes qu'on peut faire d'elles, pour pouvoir continuer à penser que

[a] Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 118.
[b] *Ibid.*, p. 112.

l'herméneutique est encore un moyen d'accréditer un texte d'une valeur de vérité, et à s'engager dans une lecture possible, particulière, appropriée parce que recevable et convenant à un lecteur ou à une lectrice donnée, qui choisit en connaissance de cause de faire usage du texte à partir des limites qu'il ou elle a pu y reconnaître.

La lecture suggérée par les récits de faux est tout sauf un textualisme autotélique[40] : elle est plutôt une forme de réalisme ironique[41], qui vient rappeler au lecteur que lui seul peut actualiser le texte et que cette actualisation est une tâche éthique, dont il doit répondre, comme le roman de faux répond de l'imposture du monde et dans le monde. Le défi herméneutique que doit relever le lecteur est aussi une méthode cognitive d'investigation sur la réalité et ses mises en forme[42] :

> Si l'axiome selon lequel le texte est à même de renfermer une vérité est sans cesse déstabilisé, il est dans le même temps toujours réaffirmé, relancé par de nouvelles trouvailles, de nouvelles convictions et de nouveaux espoirs prodigués par l'œuvre et le réel, dans un incessant mouvement de consolidation et de mise en doute. Parce que textuelle, l'énigme est une hydre de Lerne : dès qu'une hypothèse est retranchée, une nouvelle repousse. Ces embranchements et ces impasses de la pensée posent inlassablement la même question : lequel choisir ? lequel est le bon ? Il se passe alors ceci : les interprétations deviennent des choix. Voilà qui change non seulement la vérité elle-même mais aussi ses conséquences, revêtues d'une importance cruciale qui pèse sur les actes[a].

Et cette injonction au choix, même intrinsèquement fallacieuse (tel le « Jugez » de Sylvain) est ce qui fait la portée cognitive de ces textes, puisqu'elle interdit en dernier ressort la facilité du relativisme et rend le lecteur responsable même de ses assentiments passifs ou de ses suspensions de jugement. Dire d'une œuvre qu'elle est authentique, inauthentique ou inclassable, c'est prendre une décision qui a des conséquences économique, sociales, culturelles, immédiates ; mais c'est aussi s'engager dans des options épistémiques tranchées (ontologie ou pragmatisme, par exemple). De la même manière, interpréter une œuvre engage à la fois sur le sens qu'on peut lui donner, sa pertinence épistémique et sa valeur morale ; mais elle engage aussi le lecteur dans le débat contemporain sur le rôle et l'utilité de la littérature en général et de la fiction en particulier. Les fictions de faux, en ce sens, conscrivent le lecteur dans le grand « procès de la fiction » qui se joue aussi, dans la fluctuation de ses définitions et de ses usages, à l'époque contemporaine. « Rien ne résiste à la littérature » se lit aussi comme l'injonction faite au lecteur de prendre au sérieux le jeu herméneutique qui lui est proposé.

À l'inverse, la thématisation du faux est ce qui, le produisant comme énigme, produit avec lui le réel comme énigme, dans les vertiges ontologiques et pragmatiques que sa présence

[a] *Ibid*., p. 156-157.

engendre : elle réaffirme malgré tout la lisibilité du réel et l'efficacité de la réalité comme réseaux de lectures de ce réel, dont le faux constitue l'une des versions possibles, quand bien même (ou parce que) son caractère heuristique et éthique est mis en débat. De la même manière que le retour au réel dont le lecteur est responsable légitime *in fine* le jeu du pseudo et du plasma à l'intérieur de la fiction, ce jeu du pseudo et du plasma est ce qui, en dernier ressort, légitime de *croire* encore à la différence ontologique entre le réel et l'imaginaire, et épistémique entre le vrai et le faux, sans quoi l'interprétation perdrait tout sens et tout but. C'est parce qu'il y a de l'inauthentique que la valeur d'authenticité peut être préservée, malgré la fin de « l'obsession moderne » diagnostiquée par T. Lenain à la fin de son ouvrage ; c'est parce qu'il y a du simulacre que la séparation ontologique entre réel et imaginaire est maintenue comme désirable. La fiction constitue le monde *sui generis* où le lecteur peut, sans risquer de se laisser prendre aux mirages du simulacre, puisque la frontière entre fait et fiction est maintenue, les jouer l'un contre l'autre, et mettre à l'épreuve ce que le simulacre dit aussi du réel. Elle est également ce qui, proposant du réel une représentation plutôt qu'un enregistrement ou une transcription, et qui plus est une représentation fallacieuse, à décrypter et à créditer, le rend interprétable[43], et ce qui permet donc d'évaluer les interprétations du réel que nous concevons comme réalité, à l'aune d'autres versions possibles. Comme les emblèmes et les villes invisibles de Marco Polo, le faux thématisé dans la fiction, comme tel, est aussi ce qui autorise le lecteur, tranchant sur son statut et sa signification, à investir de sens ce qui n'est pas représenté mais présenté, ce qui se donne à être et non à lire. S'appropriant le livre, le lecteur s'approprie aussi la réalité qu'en miroir il fait sienne.

Si bien que les fictions de faux proposent des modèles de bons et de mauvais lecteurs qui ne rejouent pas les oppositions traditionnelles entre lecture savante et lecture profane[44], lecture critique et lecture immersive[45], interprétation et usage de la fiction. Il ne s'agit pas de faire s'équivaloir toutes les lectures possibles, on l'a vu : ce maintien d'une partition entre bonnes et mauvaises lectures est le pendant de celui d'une partition entre *pseudo* et *plasma*, entre romans bien faits et pamphlets mortifères. Il y a des lectures dangereuses, contestables, irrecevables, et ceux qui s'en rendent coupables sont souvent châtiés de façon brutale : Charles, dont la tumeur au cerveau semble croître avec l'emprise de sa fascination pour le faux, Simonini, qui retourne contre lui les pièges tendus à ses adversaires dans sa vision paranoïaque du monde, le narrateur de *« 53 jours »* et sa lecture paranoïaque, le colonel Farinelli qui dans *The Fatal Touch* n'a pas su décrypter le texte de Treacy – tous meurent de leurs mauvais choix interprétatifs, tous se retrouvent dans la position de Bartlebooth. Le problème n'est pas tant qu'ils se soient laissés duper, l'expérience de la tromperie pouvant être un prolégomène à une

lecture plus ambitieuse du texte et avec lui, à travers lui, du réel, mais qu'ils s'en soient tenu à des interprétations *ad hoc*, qui ne faisaient que conformer le texte à leur version préexistante du réel, de la réalité, de l'ordre du monde et du fonctionnement des livres : pour Charles, tout, même les indices les plus contradictoires, devait servir à corroborer son désir de la survie de Chatterton, si bien que sa lecture des textes pouvait se faire, dans certains passages, consommation *littérale* de papier[46] ; Simonini est aveuglé par ses haines jusqu'à la mort ; le narrateur de *« 53 jours »* veut désespérément voir le récit qu'il lit fonctionner comme un roman à clé, quelle que soit la clé ; Farinelli, incapable de moduler sa lecture en fonction des intérêts multiples du texte, occulte sa polysémie et perd la partie. Ce sont ces refus de prendre en compte la complexité des jeux textuels qui les perdent[47] : ils veulent imposer leur grille de lecture plutôt que de mettre en jeu leurs croyances, leurs méthodes et leurs savoirs pour les approprier à la gageure construite par le texte, et ce faisant sont incapables de s'inscrire dans le cercle herméneutique (frauduleux, mais vertueux) par lequel il est possible de passer du pari de la confiance au déchiffrement du texte, du déchiffrement du texte à l'évaluation de sa valeur heuristique, et de la détermination de cette valeur à une récupération personnelle et efficace du texte, pour soi[48]. Il s'agit d'établir un équilibre délicat entre interprétation et surinterprétation, entre engagement herméneutique et accaparement pathologique du texte pour soi[49], qui n'est plus un retour au réel et à soi comme lecteur investi dans et pour le texte, mais une exploitation de celui-ci à des fins d'entretien d'un délire mélancolique et narcissique, à l'image de celui de Martin devant le tableau supposé de Bruegel dans *Headlong*.

À l'inverse, l'engagement heuristique dans l'interprétation de la fiction comme cristallisations heuristiques de représentations du réel et outil (proustien, pour ainsi dire) de retour à soi est précisément ce que parvient à accomplir le Lecteur de Calvino, qui répond systématiquement aux incitations de la Lectrice par la relance de sa quête, et couronne celle-ci de son succès amoureux, obéissant ainsi aux nombreuses injonctions textuelles qui lui sont adressées comme elles le sont au destinataire effectif de l'œuvre[50] ; ou le commissaire Blume, qui fait un pari gagnant, contre toutes les procédures autorisées, en accordant foi au faussaire, pour mieux en tirer le bénéfice ; ou Philip, qui rend hommage à Charles en s'appropriant son intuition, après avoir enquêté pour déterminer la fausseté de son hypothèse puis médité quant à la valeur *tout de même* heuristique de celle-ci ; ou Salini, qui *adapte* sa lecture suffisamment pour, une fois tombé dans le piège, parvenir tout de même à la compréhension des mécanismes littéraires qui l'ont piégé comme ils ont piégé son homologue méta-diégétique ; ou encore Di Blasi lecteur de Vella, qui, malgré sa défaite finale, voit dans la survie du faussaire et de son œuvre une forme de pendant malgré tout de sa tentative de révolution manquée. Ce sont ces

personnages, qui, dans leurs doutes et leurs errances même, continuent de porter un espoir herméneutique, celui d'une utilité sociale et morale de la fiction, qu'elle soit pari de la trouvaille du chef-d'œuvre par le moins légitime à l'attribuer, œuvre de *pietas* pour l'ami mort, foi dans les jeux de miroirs de l'enquête littéraire et de l'enquête policière, ou confiance dans les pouvoirs démystificateurs de l'illusion. Le pari fiduciaire, dans les fictions de faussaire, est toujours gagnant, malgré les épreuves et les pièges, car il est, en fin de compte, le pari de la fiction. Il ne s'agit pas de prendre le faussaire au pied de la lettre, de lui accorder une confiance inconditionnelle : comme Grafton le rappelle avec insistance, il est aussi un conservateur irresponsable, qui souscrit à la *doxa* pour son propre profit[a]. Il s'agit plutôt de faire confiance aux mises en scène du faux, au bal des masques qu'elles construisent et déconstruisent, et à l'intérêt de ce jeu. On peut réinterpréter également de la sorte les nombreuses morts symboliques ou effectives de faussaires-auteurs : à Eco qui déclarait que « l'auteur devrait mourir après avoir écrit. Pour ne pas perturber le cheminement du texte[b] », le greffier de Senges qui' s'immole pour écrire, Freddie ou le curateur qui quittent la scène et s'effacent, Ellis qui s'enfuit dans un train à la direction incertaine dans *A Talented Man*, semblent tous répondre par une revisitation ironique de la mort de l'auteur et de l'assomption du lecteur qu'elle est censée autoriser : celle-ci n'est plus tant, en effet, le gage de sa liberté que de sa responsabilité, puisque le voilà laissé seul face au texte, garant de sa valeur.

Conclusion du chapitre

« Bien sûr, j'ai un peu honte, je trouve d'emblée les bibliothécaires de Pergame plus sympathiques que les bibliothécaires d'Alexandrie, s'il est vrai que les Alexandrins étaient suspicieux, supprimant sans remords des vers entiers de l'*Odyssée* considérée comme apocryphes, pendant qu'à Pergame on se livrait au plaisir gratuit de l'interprétation sans toujours se soucier de la véracité, en vouant un culte à l'anomalie, et en achetant des faux à prix d'or. Ils lisaient des inauthentiques et en tiraient des conclusions[c]. » « Lire des inauthentiques et en tirer des conclusions » : tel est sans doute, en un mot emprunté à Pierre Senges, le conseil de lecture qu'on peut dégager des œuvres de notre corpus, à la fois pratique morale et

[a] Anthony Thomas Grafton, *Faussaires et critiques*, *op. cit.*, p. 137. Contrairement à l'auteur sincère, qui donne au lecteur ce qu'il ne sait pas encore vouloir (U. Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) », art. cit., p. 395.).
[b] U. Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) », art. cit., p. 384.
[c] Audrey Camus et Laurent Demanze, « "Préférer Pergame à Alexandrie" », art. cit., p. 156.

questionnement épistémique sur les valeurs heuristiques du faux et de ses usages fictionnels. Cette ambivalence se retrouve dans le rapport qu'entretiennent les récits du faussaire à leurs lecteurs : ils en revalorisent le pouvoir d'action en le responsabilisant, mais ils instaurent dans le même temps une inquiétude dans l'échange entre auteur implicite et lecteur implicite, entre narrateur et lecteur. La responsabilité laissée à ce dernier peut sembler en effet, parfois, prendre un caractère aporétique ; mais elle est en définitive toujours gagée sur le pari que la conclusion à tirer, outre le « plaisir gratuit de l'interprétation », recèle une forme de vérité fiduciaire, quand elle ne tiendrait qu'au questionnement, par l'énigme, des représentations reçues du monde, icônes que le faux menace de travestir en idoles pour en interroger l'actualité et la pertinence.

Les récits du faussaire ne font donc pas, comme on pourrait le croire trop vite, l'éloge aveugle d'une post-vérité qui viendrait couronner l'époque postmoderne touchant à sa fin. Parce qu'ils refusent de replier la véridicité sur l'éthique, et la vérité sur un partage rigide du vrai et du faux, de tels récits rappellent que la valeur de vérité n'est jamais tenable qu'à condition de ne pas être présentée comme une évidence ou une injonction univoque, sans pour autant céder aux sirènes du relativisme. Ce faisant, les récits du faussaire, tout en maintenant pour leur part la distinction du fait et de la fiction, explorent des formes d'hybridité entre récits fictionnel et récits référentiels, dans des « pactes de feintise ludique partagée » où les marqueurs de fictionnalité deviennent le signe d'une complexe éthique de la vérité lancée comme un défi exigeant à un lecteur qui ne peut se contenter d'être passif.

Concevant la fiction comme *pharmakon* et comme cristal, ces récits aboutissent à en faire, par la mise en scène du faux, l'éloge paradoxal, qui remotive, à travers la mise en place d'un paradigme fiduciaire d'interprétation des textes, sa valeur éthique, épistémique et sociale. Les textes postmodernes et épimodernes, s'ils pratiquent différentes alchimies de la fiction, ont ainsi une même visée : réaffirmer qu'on peut *faire crédit* à la fiction, lui *prêter* une véridicité et un caractère heuristique qu'elle ne rendra que si on lui fait confiance, parce que cette confiance, conditionnelle et partagée, ne ressortit pas à une persuasion, autoritaire ou fallacieuse, du lecteur par l'auteur, mais à un jeu agonistique consenti où chaque parti s'engage à donner sens aux pièges interprétatif et, *in fine*, à reconduire la fiction, sur le mode mimétique, analogique, ironique ou critique, vers un réel déjà là, derrière la somme mouvante de ses représentations.

CONCLUSION GENERALE

DES RECITS A PARTAGER, DES LIEUX A HABITER

La question que nous devons nous poser est la suivante : pourquoi préférons-nous la copie à l'original ? Pourquoi cela nous donne-t-il le plus grand *frisson* ? Pour le comprendre, nous devons comprendre et affronter notre insécurité, notre indécision existentielle, la profonde peur atavique dont nous faisons l'expérience quand nous sommes face à l'original. Nous n'avons nulle part où nous cacher lorsque nous sommes confrontés à une réalité alternative par rapport à la nôtre, une réalité qui semble plus puissante et dès lors nous menace. Vous connaissez, j'en suis sûr, le travail de Viollet-le-Duc, qui fut chargé, au début du XIXe siècle, de sauver nombre des châteaux et *forteresses* qui s'écroulaient dans mon pays. […] Viollet-le-Duc cherchait à *abolir la réalité* de ces vieux édifices. Face à la *rivalité* de la réalité, et une réalité plus forte et plus profonde que celle de sa propre époque, il n'avait d'autre choix, du fait d'une terreur existentielle et de l'instinct humain de préservation, que de détruire l'original ! Permettez-moi de citer l'un de mes compatriotes, l'un de ces vieux *soixante-huitards* du siècle dernier dont nous sommes nombreux à trouver les erreurs si instructives, si fécondes. « Tout ce qui était jadis directement vécu », a-t-il écrit, « est devenu simple représentation. » Une vérité profonde, même si conçue à travers une profonde erreur. Car il l'entendait, aussi incroyable que cela puisse paraître, comme une critique et non un éloge. […] Jadis il y avait le monde, directement vécu. À présent il y a la représentation – qu'on me permette de fracturer ce mot, re-présentation – du monde. Ce n'est pas un substitut de ce monde plat et primitif, mais une amélioration et un enrichissement, une ironisation et un résumé de ce monde. C'est là où nous vivons aujourd'hui. Un monde monochrome s'est fait Technicolor, le son crachotant d'un simple haut-parleur s'est fait son enveloppant. Est-ce là notre perte ? Non, c'est notre conquête, notre victoire. En conclusion, j'affirme que le monde du troisième millénaire est inévitablement, irréductiblement moderne, et que c'est notre devoir intellectuel que de nous soumettre à cette modernité, et de refuser comme sentimentaux et intrinsèquement frauduleux tous les désirs de ce qu'on nomme, de manière douteuse, « l'original ». Nous devons exiger la réplique, puisque la réalité, la vérité, l'authenticité de la réplique sont celles que nous pouvons posséder, coloniser, réordonner, celle dont nous pouvons jouir ; et, enfin, si et quand nous le décidons, c'est la réalité que, puisque telle est notre destinée, nous pouvons rencontrer, affronter et détruire[a].

[a] "*Now, the question to be asked is, why is it that we prefer the replica to the original? Why does it give us the greater* frisson*? To understand this, we must understand and confront our insecurity, our existential indecision, the profound atavistic fear we experience when we are face to face with the original. We have nowhere to hide when we are presented with an alternative reality to our own, a reality which appears more powerful and therefore threatens us. You are familiar I am sure with the work of Viollet-Le-Duc, who in the early part of the nineteenth century was charged with rescuing many of the crumbling chateaux and* forteresses *of my country. […] But there is a third way of approaching the matter, and it is this: Viollet-Le-Duc was seeking to* abolish the reality *of those old edifices. Faced with the* rivalization *of reality, with a reality stronger and more profound than that of his own time, he had no choice, out of existential terror and the human instinct for self-preservation, except to destroy the original! Permit me to cite one of my fellow-countrymen, one of those old* soixante-huitards *of the last century whose errors many of us find so instructive, so fruitful. 'All that was once directly lived,' he wrote, 'has become mere representation.' A profound truth, even if conceived in profound error. For he intended it, astonishingly, as criticism, not praise. […] Once there was only the world, directly lived. Now there is the representation – let me fracture that word, the re-presentation – of the world. It is not a substitute for that plain and primitive world, but an enhancement and enrichment, an ironization and summation of that world. This is where we live today. A monochrome world has become Technicolor, a single croaking speaker has become wraparound sound. Is this our loss? No, it is our conquest, our victory. In conclusion, let me state that the world of the third millennium is inevitably, is ineradicably modern, and that it is our intellectual duty to submit to that modernity, and to dismiss*

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

Ce discours ampoulé est, dans *England, England* de Julian Barnes, tenu, bien évidemment, par l'un de ces théoriciens français adeptes des « symboles du Logos » dont l'auteur anglais aime tant à se moquer. Il est destiné à encourager la création, sur l'île de Wight, d'une sorte de parc d'attraction géant reproduisant, dans un seul espace, tous les lieux marquants de Grande-Bretagne, pour épargner aux touristes des pérégrinations fastidieuses. Il ne s'agit pas à proprement parler de faux, puisque personne ne confond la reproduction et le modèle, mais les effets n'en sont pas moins pervers, car, dans le roman, le personnel du parc éponyme se met à vivre comme les personnages de l'histoire anglaise qu'il incarne, et que, tandis que « England, England » fleurit, l'Angleterre réelle, elle, périclite irrésistiblement. Attirés par le simulacre, les personnages ne font plus la différence entre le réel et l'imaginaire, le vrai et le faux, parce qu'ils n'ont pas le médium cristallin de la fiction pour leur permettre de profiter du lieu comme un trompe-l'œil et non comme une simulation.

Barnes rejoue ainsi ironiquement, dans ce roman, les angoisses qui caractériseraient la contemporanéité : l'allusion caustique à Debord devient le prétexte d'une affirmation enthousiaste de l'ère de la réplique et de la *destruction* de la réalité, au nom de la fécondité de la copie. Mais le ridicule emphatique du discours laisse présager ce que la fin du roman confirmera : cohabiter avec le faux, ce n'est pas accepter un relativisme cynique, ni faire le deuil du réel. En cela, ce passage d'*England England* pourrait à lui seul incarner la réponse des postmodernes à l'angoisse du simulacre qui semble marquer l'époque contemporaine : celui-ci pourra toujours, *in fine*, être démystifié par la fiction.

Vingt-trois ans plus tard, dans le tout récent *La Q di Qomplotto*, Wu Ming 1 entreprend de défendre les canulars d'un collectif dont il faisait jadis partie, Luther Blissett, dans le cadre du Luther Blissett Project (LBP) :

> Quand on rappelait le LBP, un malentendu revenait fréquemment : on disait de nos actions qu'elles avaient été des *fake news*. Non. Les histoires de Luther Blissett avaient été des histoires complexes, conçues pour devenir des *lieux* à *habiter* durablement, y compris pour des années. Tandis que nous les habitions nous en explorions et en exploitions les répercussions sur le système des médias, jusqu'à ce que nous décidions qu'il était temps d'en arriver au clou du spectacle : l'exploit final, la révélation, l'explication de la manière dont nous avions travaillé. Et les faux de Blissett avaient des buts précis. Un but *contre-informatif* : modifier le regard d'une partie de l'opinion publique sur un thème et un problème donnés, faisant surgir des doutes et des questions sur la façon dont les médias en parlaient. Un but *pédagogique* : nous mêmes nous pratiquions une « ingénierie inversée », ne nous

as sentimental and inherently fraudulent all yearnings for what is dubiously termed the 'original.' We must demand the replica, since the reality, the truth, the authenticity of the replica is the one we can possess, colonize, reorder, find jouissance in, and, finally, if and when we decide, it is the reality which, since it is our destiny, we may meet, confront, and destroy." Julian Barnes, *England, England*, [1998], Londres, Picador, 1999, p. 52-53.

> limitant pas à dévoiler et à revendiquer les faux, mais les démontant, exposant nos tactiques, expliquant quels automatismes culturels et quelles distorsions du système de l'information nous avions exploités pour les diffuser. L'explication du canular était plus importante que le canular lui-même. Un but *mythopoétique* : chaque revendication faisait croître la réputation de Luther Blissett, rendant l'adoption du nom impropre plus intéressante, plus captivante et riche d'*affects*. […] Telle était notre acception du terme « mythopoïèse » : créer des récits partagés qui stimulent l'imagination collective et la coopération. Enfin et surtout, un but *ludique* : la réputation de Blissett était composée d'innombrables pièces dispersées dans divers médias et était en constante évolution, grâce à des histoires toujours nouvelles qui convergeaient entre elles. Le jeu consistait à les créer et à les raconter[a].

Si Wu Ming 1 semble confondre sciemment, ici, canular, faux et fiction, il dessine néanmoins un programme de création artistique qui nous semble reprendre en bien des points celui des fictions de faux épimodernes, et de leur éthique de l'imposture maîtrisée. Le jeu ludique de création à plaisir de fictions partagées s'adosse en effet à une série d'engagements socio-culturels qui définissent une responsabilité spécifique de l'écrivain contemporain : celle d'une démystification de discours socio-politiques problématiques ; celle d'une pédagogie du discernement qui permet de comprendre les mécanismes de croyance et de domination qui se jouent dans la circulation des récits à prétention véridictive ou référentielle ; celle d'une déconstruction des systèmes de légitimation auctoriale à travers l'adoption d'un « nom impropre » ; celle d'une mise en circulation démocratique de contre-récits qui, *assumés comme des fictions*, et *programmés pour être lus comme tels* (même à retardement dans le cas du canular), permettent de dessiner d'autres solidarités et partant une confiance renouvelée dans la capacité, malgré tout, à lutter contre des logiques de domination injustes et, donnant la réalité comme énigme à résoudre et le réel comme enjeu de contes, à l'*habiter* collectivement. On retrouve ici, bien sûr, les épopées rhizomatiques et les *lieux* à habiter et à investir fictionnellement de *Par les écrans du monde* de Fanny Taillandier. De Barnes à Wu Ming 1, on

[a] "*Nelle rievocazioni del Lbp era frequente un malinteso: si diceva che le nostre erano state* fake news*. No. Quelle di Blissett erano storie complesse, concepite per diventare* ambienti *da abitare a lungo, anche per anni. Mentre le abitavamo ne esploravamo e sfruttavamo le ripercussioni sul sistema dei media, finché non decidevamo che era tempo di giungere al culmine: l'exploit finale, la rivelazione, la spiegazione di come avevamo lavorato. E i falsi di Luther Blissett avevano fini precisi. Un fine* controinformativo*: modificare lo sguardo di una parte di opinione pubblica su un dato tema e problema, facendo sorgere dubbi e domande sul modo in cui i media ne parlavano. Une fine* pedagogico*: noi stessi facevamo 'ingegneria inversa', non limitandoci a svelare e rivendicare i falsi, ma smontandoli, esponendo le nostre tattiche, spiegando quali automatismi culturali e storture del sistema dell'informazione avevamo sfruttato per diffonderli. La spiegazione della beffa era più importante della beffa stessa. Un fine* mitopoietico*: ogni rivendicazione faceva crescere la reputazione di Luther Blissett, rendendo l'adozione del nome improprio più interessante, più accattivante, e carica di* affettività*. […] Era la nostra accezione del termine 'mitopoesi': creare narrazioni condivise che stimolassero l'immaginazione collettiva e la cooperazione. Ultimo ma non ultimo, un fine* ludico*: la reputazione di Blissett era composta da innumerevoli tasselli sparsi in vari media e era in costante evoluzione, grazie a sempre nuove storie che confluivano l'una nell'altra. Il gioco consisteva nel crearle e raccontarle*." Wu Ming 1, *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni: come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Roma, Alegre, 2021, p. 59-60.

retrouve donc, nous semble-t-il, dans la confrontation de ces deux extraits, les défis éthiques et épistémiques que relèvent les fictions de faux, face à deux angoisses distinctes : celle d'une « post-réalité » où triompheraient la réplique et le simulacre ; celle d'une « post-vérité » où règnerait l'indistinction du vrai et du faux.

La réponse de la fiction, dans les deux cas, est la même : celle de la restauration d'un *écart* qui permette de laisser des frontières à franchir (métaleptiquement, par exemple), écart que, parce qu'elle met en scène à la fois un faux (ou un simulacre, ou un canular) et les moyens de le désamorcer, la fiction peut à la fois créer et préserver. Mais cet écart ne se joue pas de la même façon selon qu'on est épimoderne ou postmoderne : la fin douce-amère du roman de Barnes, qui rétablit un contact fragile et douteux à la réalité à travers une forme de résignation mélancolique de sa protagoniste devant la difficulté d'être *authentiquement soi*, n'a que peu en commun avec la jubilation responsable à travers laquelle Wu Ming 1 réécrit l'entreprise Blissett, en lui donnant des prolongements directement politiques et éthiques.

Si, à l'ère contemporaine, on met en scène le faux ou l'illusion comme réponse à l'angoisse de la fausseté du monde, ce n'est donc certes pas, comme pendant le baroque, pour affirmer que la « vie est un songe », le monde un écran de fumée et qu'il n'y de vérité que transcendantale, inaccessible à l'homme de la Chute. Au contraire, la force plasmatique de la fiction est mobilisée comme une nouvelle manière d'*habiter le monde*, de retrouver le réel en affrontant la réalité sous ses formes les plus énigmatiques, ou les plus aporétiques ; et de mener cette opération collectivement, à travers un partage de récits qui définisse une conception et une pratique *fiduciaires* de la vérité, nécessaires dans des temps de crises démocratiques et politiques.

*

Au cours de cette thèse, nous avons donc cherché à définir le faux comme objet théorique et le faussaire comme personnage, en dépit des paradoxes et des apories qu'une telle démarche ne pouvait qu'engendrer, pour tenter de rendre compte rigoureusement de la façon dont la fiction répond, *en s'en distinguant*, à ce qui est présenté comme ses équivalents : l'illusion, le mensonge, le simulacre. Mettre en scène le faux, en effet, c'est opposer un objet complexe et insaisissable à la facilité d'oppositions binaires qui masquent mal une suspicion séculaire de la fiction ; c'est exiger du lecteur qu'il s'interroge sur les modalités de sa croyance et sur la spécificité de la suspension volontaire d'incrédulité qui définit la réception de la fiction comme feintise ludique partagée ; c'est demander de lui une forme *d'engagement*, miroir de

celui de l'auteur, qui, pour se jouer sur le plan de l'interprétation du texte et de ses limites, n'en a pas moins des résonances éthiques et politiques indéniables.

Nous avons donc d'abord dégagé deux manières d'appréhender le faux : une perspective ontologique, qui le pense sur le modèle de l'image déficiente, *eidolon* ou *phantasma*, et dans une dialectique de l'apparence et de l'essence, du modèle et de la représentation directement inspirée de Platon ; et une perspective pragmatique, dans la lignée des travaux d'Eco, qui en fait un récit efficace et le résultat d'un double jugement, ce qui le démarque nettement de la fiction, en tant qu'il ne repose pas sur les mêmes mécanismes de croyance.

Cette réévaluation théorique du faux s'est doublée d'une analyse de la construction du faussaire comme personnage, à la fois archétypal (on peut dresser un portrait-type du faussaire) et paradoxal, marqué par une série de tensions qui lui permettent de pluraliser de façon cristalline ses incarnations, entre trop-plein et vide, hyperbole et effacement, dans un bal des masques interdisant toute conception aléthique de la vérité et de l'identité, au profit de l'injonction à *se faire soi-même*, par la falsification, ou au contraire par le refus de la falsification. Nous avons montré que la présence du faussaire semble commander la mise en œuvre de types de récits spécifiques, selon que le récit dont il est le protagoniste s'écrit à la première ou à la troisième personne : soit que les jeux sur les autobiographies, les confessions ou les apologies parodiques instaurent des narrations non-fiables autour de figures d'artistes subversifs, soit que le choix de la troisième personne implique la mise en œuvre de pactes de lecture complexes, qui permettent aux lecteurs de naviguer dans des narrations duplices, construites autour de personnages fuyants, absents, souvent fantomatiques. On voit ainsi s'esquisser, dès ce premier mouvement de définition de la thèse, les enjeux théoriques qu'elle affronte : rapports du faux à la vérité et à la réalité ; enjeux de la croyance et de l'interprétation des textes qui fondent l'éthique des fictions contemporaines que nous étudions ; thématisation, à travers la figure du faussaire, d'un rapport auteur-lecteur, et lecteur-narrateur, à interroger à nouveaux frais. La variété des déclinaisons de figures de faussaires à partir d'un personnage-type nous également a permis de dégager deux figures fondatrices pour la suite de notre raisonnement : celle du fantôme, d'abord, héritier endeuillé qui cherche dans la falsification le secret de la poursuite de l'œuvre, et dont le spectre adopte les qualités de l'*imago* ou de l'*eidolon* ; et celle du bâtard, ensuite, rebelle en mal de désaffiliation qui, *se faisant* faussaire, parvient, dans la réversion de ses identités et le sacrifice ironique de soi sur l'autel du récit, à se donner, mêmes fragiles, une identité, une voix, et une raison d'écrire, de raconter ou de créer – ce qui nous autorise, à notre tour, à questionner le modèle narratif en quoi consiste l'autre pôle du faux. Dès lors, il nous fallait étudier comment ces faussaires fantômes ou ces faussaires

bâtards se positionnaient par rapport aux deux figures possibles du faux, l'image trompeuse et le récit séduisant ; et comment la fiction qui les prenait en charge mettait en scène, pour s'en différencier, ces *eidola* et ces narrations dangereuses. C'était, après la première étape nécessaire qu'était *penser le faux*, devoir affronter les deux suivantes, qui en découlaient logiquement : *montrer le faux*, et *narrer le faux*.

Le deuxième mouvement de notre raisonnement reprenait en effet l'idée que, objet paradoxal, le faux n'existe que d'être perçu comme tel, sans quoi il ne se différencie pas de l'authentique. Comment, alors, *mettre en scène* un objet qui n'apparaît que par « escamotage », dans une série d'*inapparitions* ? C'était tout l'enjeu du deuxième mouvement, sur l'analyse des mises en scène, dans notre corpus, du faux, que nous avons menée en deux temps : comment montrer le faux (partie III) ; comment exposer la fausse relique qu'il constitue (partie IV). Le faux en effet produit des épiphanies négatives : alors que la révélation est un moment où voir et savoir s'articulent (voir le sacré ou l'authentique, c'est le reconnaître, l'identifier et l'évaluer comme tel), le faux ne débouche que sur des visions aveuglées qui sont le symptôme de la tromperie et de la méconnaissance de son destinataire. Les récits proposent ainsi des représentations à la fois anti-mimétiques et anti-référentielles du faux ; mais, au moment même où ils élaborent leurs poétiques de la fascination, de l'éblouissement, ou du secret, ils les construisent comme autant d'écrans de fumées qui laissent entrevoir des pactes de lectures piégés : les indices de la désarticulation entre voir et savoir fonctionnent comme les signes des pratiques anti-véridictives de ces textes, qui empêchent de replier la notion de vérité sur une simple relation de référence ou de conformité, offrant aux lecteurs une liberté interprétative complexe et spécieuse, fondée sur le refus de toute illusion d'une communication littéraire transparente au profit d'une injonction à lire les textes de manière engagée et inquiète. Cette interrogation herméneutique à partir de la contestation de l'hypothèse ontologique prend appui sur la déconstruction de deux modèles qui permettent, traditionnellement, de penser le réel et l'authentique : la relation carte-territoire et la relique.

Car la revisitation ironique de l'idée ontologique du faux à travers des anti-épiphanies se décline dans la relecture, caustique, de l'image borgésienne de la menace de confusion de la carte et du territoire qu'on trouve chez Debord comme chez Baudrillard, les fictions de faux falsifiant l'une et l'autre pour mieux déjouer toute idée d'un réel pensé comme hyper-réel, terrain vague, espace continu, atopique, illisible. La falsification permet en effet de *dévoiler*, ironiquement, le réel, soit comme réel perdu, à travers des espaces *faux* mais heuristiques parce qu'hétérotopiques ; soit comme réel toujours informé par des relations de pouvoir et de

domination auxquelles la fiction de falsification propose d'échapper, même ponctuellement, même virtuellement. Dès lors que le faux, contrairement au simulacre, suppose à la fois la perte de l'original et le maintien d'un écart entre le modèle et sa représentation, il permet en effet de reconnaître la nécessité d'un rapport distancié au réel tout en conservant avec lui un lien, même faussé. Ces récits présentent ainsi le réel comme un *eidolon*, fantôme qu'on peut voir sans l'éteindre, en préservant justement, par ce geste, une valeur heuristique à l'image trompeuse. De la même manière, la carte, détournée de sa fonction d'origine, devient le lieu d'inscription de traces indiciaires de passages, de vies, à reconstituer dans la fiction, pour s'émanciper des récits aliénants du pouvoir. Il s'agit, nous donnant à voir et à penser la condition virtuelle qui est la nôtre dans un espace en constante éditorialisation, de nous permettre également de nous réapproprier les traces que nous laissons nous-mêmes, à travers des récits partagés et la circulation de nouveaux mythes. La carte faussée, représentant non plus le territoire mais les nœuds rhizomatiques des récits entrecroisés qui le constituent en espace habitable, nous permet ainsi une nouvelle expérience du *je suis ici* : à la confluence des narrations qui ne constituent pas le réel en hyperréel mais la réalité en série de représentations trouées, dans les jeux desquels peuvent s'inventer des récits émancipateurs de réappropriations.

Mais, comme nous l'avons montré dans la partie IV, le faux mine la conception de la vérité comme adéquation et le modèle ontologique de l'*eikon* par opposition à l'*eidolon* en se faisant aussi outil de démystification des conceptions contemporaines de l'œuvre d'art, et de la sacralisation culturelle et sociale dont elle bénéficie. Dès l'instant en effet où elle tend à être traitée comme une relique, le faux vient menacer sa prétention à conserver la trace du geste, de la main, de son auteur : en coupant l'œuvre prétendue authentique du corps sacré de l'artiste censé l'avoir produite, il propose un bon usage des fausses reliques, à travers lequel l'œuvre d'art, détachée de son créateur d'origine, retrouve une forme d'autonomie. Le faux artistique crée ainsi un objet *sui generis*, qui concentre les grands traits esthétiques de l'œuvre d'un artiste sans en reproduire exactement aucune pièce en particulier : c'est une copie sans original, un artefact heuristique pour réécrire une histoire lacunaire, repenser l'histoire de l'art et la création contemporaine. Se mettent alors en place des pactes de lecture complexes qui permettent, à partir du refus du modèle de la relique mis à mal par le faux, de faire un double apprentissage de nécessaires limites de l'interprétation. D'abord, l'interposition du faux permet d'apprendre à conjurer la hantise des morts en général, et des auteurs morts en particulier, en achevant le processus de deuil ou au contraire en s'en détournant, ce qui revient à de refuser de vénérer leurs reliques, et donc à ne plus conserver à l'égard de l'auteur, qu'on maintient désormais comme perdu, une relation de fascination aveuglée et aliénante. Ensuite, elle permet de ne pas

réifier les corps vivants pris dans le processus de contemplation, en refusant d'en faire des objets-témoins d'une identité figée et incorporée. À travers cette déconstruction du mythe de la relique, se joue l'élaboration d'une éthique de la fiction comme dialogue entre les morts et les vivants, qu'on écrive *après* les disparus, comme les postmodernes, ou *avec* eux, comme les épimodernes.

En effet, aux ontologies problématiques du faux, les romans de faussaires opposent des hantologies, des poétiques de la hantise et des conceptions hantées des objets sacrés : l'expérience de la perte, partie prenante tant du rapport à l'œuvre d'art qu'à l'histoire ou la mémoire, est subvertie par les faussaires, qui l'exploitent pour lancer leurs dupes dans des quêtes indiciaires aporétiques à la recherche de ce qui manque. Dès lors, l'expérience du deuil (mort de l'auteur ou du créateur, perte de la relique ou du vestige), ne peut que dégénérer dans des formes mélancoliques, lorsque la perte est niée au profit du simulacre, ou au contraire lorsqu'elle devient écrasante, menaçant l'intégrité du moi de celui qui la déplore comme la lisibilité du monde qu'il tente d'habiter. La réponse des récits de faux dépend alors de leurs choix esthétiques et éthiques. Les récits postmodernes acceptent la dette de l'héritage amenée par le deuil et rappelée par le fantôme, en reconnaissant une forme d'illégimité de toute parole qui viendrait *après* les auteurs disparus. Cette reconnaissance de dette en passe soit par le renoncement à la falsification pour tenter de reconquérir une position auctoriale plus légitime, soit au contraire par la reconnaissance que tout auteur, au fond, usurpe une parole, est un faussaire en puissance. La réponse du faussaire ou de ses compagnons est alors de commémorer la perte en supplantant le manque, de répondre à la dette par une pieuse continuation qui est aussi, au sens étymologique, une imposture. Sans surprise, les récits épimodernes privilégient, quant à eux, une logique de désaffiliation : ils ne parlent pas *pour* les morts, mais *parmi eux*, refusant le poids de la dette pour mettre en circulation des récits libérés du fardeau de l'original et de la filiation légitime. Se présentant eux-mêmes comme des spectres, ils se mettent en jeu dans leur fiction pour exiger qu'on accorde crédit aux contes et au balivernes. Tel est en effet le remède qu'ils prescrivent à la mélancolie, au narcissisme ou à la paranoïa générés par la dérive délétère du deuil dans l'enquête aporétique : une conception fiduciaire de l'interprétation contre le solipsisme de la lecture, le désenchantement du relativisme ou l'angoisse dévorante du soupçon ; conception fiduciaire qui n'a rien d'une confiance aveugle mais repose sur la différenciation des bons et mauvais lecteurs, des bonnes et mauvaises lectures, des récits acceptables et des récits inacceptables, *par les acteurs de la communication littéraire elle-même*, et non plus par des instances extérieures légitimantes ou déligitimantes. Ce remède se joue avant tout sur le plan de la narration : c'est ce qui nous permet d'articuler à nouveau

l'hypothèse ontologique et l'hypothèse pragmatique, en montrant que les stratégies hantologiques des récits de faux, qui déconstruisent le modèle ontologique au profit de poétiques et d'éthiques hantées, vont de pair avec des stratégiques narratives qui reposent, quant à elles, non plus sur le refus de du modèle de la relique et le réinvestissement heuristique de l'*eidolon*, mais sur le détournement du paradigme indiciaire et le réinvestissement éthique de la narration trompeuse.

C'est toute la démarche qui a guidé le dernier mouvement de notre thèse : se demander comment *narrer le faux*, en effet, c'est avant tout s'interroger à la fois sur les manières de subvertir des récits véridictifs qui, repliant le réel sur le factuel, offrent des réponses intéressantes mais limitées aux problèmes de la post-vérité et de la post-réalité, et sur des manières de refonder une éthique de la confiance qui puisse légitimer la fonction sociale de la fiction contemporaine, sans la forcer à renoncer ni à tenir sur le réel ou la réalité un discours heuristique, ni au plaisir de la fabulation et au frisson du faire-semblant.

Dans la partie V, nous avons ainsi choisi d'analyser plus précisément la dimension non seulement épistémique, mais épistémologique des fictions de notre corpus, en deux temps : en revenant d'abord sur le déraillement du paradigme indiciaire orchestré par les fictions de faux, avant d'étudier les formes que pouvaient prendre l'enquête et son récit dans des romans où le paradigme ne fonctionnaient plus (ou ne fonctionnait qu'à condition d'être piraté). Nous sommes en effet partie de la définition provocatrice d'Anthony Blunt, selon laquelle le faux est une énigme, pour en tirer les conséquences : affronter un faux, c'est se retrouver pris dans les rets d'une enquête pour déchiffrer l'énigme qu'il constitue ; enquête qui, parce qu'elle particulièrement retorse, menace de faire tomber l'enquêteur dans l'erreur ou la paranoïa.

Pourquoi ? D'abord parce que l'outil le plus efficace et le plus immédiat pour résoudre une enquête, le paradigme indiciaire, ne fonctionne plus. Non qu'il soit contestable *en soi* : son mécanisme attributif permet, au quotidien, de déchiffrer la réalité selon un principe causal qui permet de s'y repérer, de faire de considérables économies d'interprétation en rationnalisant et en ordonnant les événements. Articulant ontologie et épistémologie, trace et signification, le paradigme indiciaire est un outil extrêmement efficace pour produire du sens, que ce soit sous la forme de l'attribution d'un tableau, de la détermination de l'origine d'un événement ou de la responsabilité d'une action, ou d'une filiation. Mais il est aussi susceptible d'être aisément détourné, en raison des mécanismes mêmes qui le sous-tendent : la construction de fausses traces ou de faux indices permet d'inciter à une lecture indiciaire qui ne peut plus produire que

du faux (même si ce faux peut s'avérer efficace pour construire une autre vérité) ; l'extension indéfinie du raisonnement abductif ou du cercle herméneutique sur lesquels il repose le transforme, d'outil véridictif voire scientifique fiable, en machine à produire non plus des vérités mais des narrations égarantes ou des fictions. Car la force du paradigme indiciaire tient aussi au fait qu'il peut aisément être détourné pour produire des récits séduisants, capables de captiver leur public et de répondre aux énigmes en l'absence d'autres explications. Ces récits ainsi produits ne sont pas dangereux en soi : au contraire, ils peuvent ramener du jeu dans des identités figées ou des vérités établies, mettre au jour des idées oubliées et contester des positions doxiques, insister sur la responsabilité partagée des acteurs de la communication littéraire dans la transmission et l'évaluation des récits. Il faut donc une *méthode* et d'interprétation par le paradigme indiciaire, et de déraillement délibéré et contrôlé de ce paradigme, pour en justifier les usages éthiques et épistémiques qu'on peut en faire dans tous les cas, à condition de respecter des règles du jeu précises. Cette méthode est mise en scène et en application dans les récits eux-mêmes, si bien que l'ambition méthodologique des récits de faux, qui justifient leurs manipulations indiciaires par le respect de certaines règles du jeu, mêmes spécieuses, débouche sur l'élaboration de poétiques de l'enquêtes à visée épistémique, qui conditionnent à leur tour l'ambition éthique des fictions ainsi créées. D'où l'importance du *crédit* à concéder ou à refuser alors à de telles fictions : si détournement du paradigme indiciaire il y a, il se justifie par sa production heureuse de nouveaux savoirs spécifiquement fictionnels, que l'auteur justifie par sa méthode et dont le lecteur a la responsabilité de l'évaluation.

Quels récits d'enquêtes sont alors produits, concrètement, par le détournement de ces paradigmes ? Il ne s'agit plus de proposer, selon un modèle aléthique, un dévoilement ontologique du réel, mais de proposer une « réponse sophistiquée » de la fiction à l'énigme du faux, qui mobilise plusieurs techniques. D'une part, bien sûr, le détournement du paradigme indiciaire, et la mise en place de contrats de lecture piégés qui exigent à la fois un engagement ferme et responsable des acteurs de la communication, et la conscience partagée que ne sont offertes que des lectures entravées qui oscillent entre dérive paranoïaque et leurre. Mais également l'alternance de la foi *prêtée*, conditionnellement, au récit, et du soupçon prudent ; la déconstruction ou au contraire le réemploi de modèles génériques dont on interroge les modalités narratives de l'enquête pour mieux les reprendre ou les décrier ; une confiance renouvelée dans les pouvoirs performatifs et démiurgiques de la fiction, à condition de la comprendre comme *plasma* et non comme *pseudo*.

Tout ceci permet non seulement une circulation nouvelle de récits qui, rendant compte de la réalité sous des modalités multiples, participent d'un effort collectif et démocratique de

redéfinition du partage entre vrai et faux, réel et simulacre ; mais également une thématisation des conceptions de réception de ces récits : lesquels sont acceptables ? lesquels sont irrecevables ? Réaffûtant l'enquête comme instrument épistémique au prisme de la falsification, ses leurres et ses dangers, les récits de faussaires défendent ainsi un *bon usage* de la fiction quand elle sait, justement, exploiter le *pseudo* pour nourri le *plasma*, et faire de ce *plasma* l'instrument de discours pluriels, mobiles, et éclairants sur la réalité, parce qu'ils se présentent comme des mises en intrigues efficaces de celle-ci, mais des intrigues qui *laissent à désirer*, et donc à interpréter.

C'est dans cette ouverture paradoxale de l'herméneutique de l'enquête de fiction que réside la portée éthique de nos récits – portée éthique qui constituait justement tout l'enjeu de la dernière partie de cette thèse. Quelles éthiques de la fiction ces récits de faussaires proposent-ils alors à leurs lecteurs ? Ils s'attachent d'une part à montrer les impasses des dispositifs véridictifs, notamment en critiquant toute tentation d'une corrélation figée entre vérité, véridicité et éthique du récit, ce qui tend à rendre suspecte toute foi trop étroite dans un « tournant éthique » de la fiction contemporaine qui se réduirait à un retour au factuel. On peut ainsi défendre un rôle démocratique de la fiction sans répudiation du romanesque, sans retour aux archives et à la rue, et en faisant montre pourtant d'une « morale de l'exactitude » qui n'a rien à envier à celle des historiens et des auteurs d'enquêtes factuelles et véridictives – à ceci près qu'il s'agit d'exactitude et de justesse dans la manipulation du faux. C'est d'autant plus crucial que cela permet de ne pas accepter qu'on réduise la fiction à tout ce qui ne relève pas de la fabulation, de l'expérience de pensée à la conjecture : le plaisir du faire-semblant, comme le montre notre corpus, est en réalité aussi la condition de possibilité de la formation de savoirs spécifiquement fictionnels. Se pose dès lors la question de la valeur épistémique de la fiction : face aux discours de savoir institutionnalisés, quels savoirs concrets les récits de faussaires entendent-ils transmettre ? Ces savoirs sont souvent proposés à travers des systèmes de déplacement de l'accusation d'imposture, du savant-faussaire au faussaire-savant, de l'autorité de l'auteur à l'autorité du faussaire ; et surtout à travers une érudition *idiote*, qui permet de remettre en mouvement les catégories à travers lesquelles nous appréhendons la réalité, et, dans le plaisir de la connaissance faussée, de réenchanter l'encyclopédie en l'ouvrant au partage, au braconnage ou au bricolage, pourvu qu'ils fussent heuristiques. Si démocratisation du savoir par la fiction il y a, cependant, il semble que ce soit toujours sur un mode ironique, qui renvoie le lecteur à sa propre responsabilité éthique. S'éloignant d'une pensée réductrice de la fiction comme mensonge, nos œuvres proposent ainsi une conception de la fiction comme *pharmakon*, en lui assignant trois objectifs : combattre les narrations séduisantes du faux par des narrations

fictionnelles démystificatrices ; faire de la fiction une éducation à l'enquête et de l'enquête fictionnelle aporétique un dispositif épistémique ; faire de la pratique réglée et ordonnée de la tromperie, dans une forme d'ascèse paradoxale, la légitimation éthique du récit de fiction, en en faisant un outil critique de l'authenticité, de la vérité comme conformité ou de l'originalité, quand elles sont présentées comme des valeurs sociales évidentes du contemporain (à l'image des tomates Savéol du roman de Lola Lafon).

Ces objectifs permettent ainsi de concevoir certains des récits de notre corpus comme des fictions engagées, qui assignent un rôle et une place nouvelle aux lecteurs incités à « prêter foi aux écrits ». De nouveaux pactes de lectures se dessinent ainsi, construits autour de l'alternance entre suspension volontaire d'incrédulité et suspension volontaire de crédulité, pour réévaluer la lecture comme acte de croyance critique. Si éthique de la fiction il y a, elle repose ainsi en dernier lieu sur l'élaboration d'un lecteur-modèle enquêteur, entre ludisme et inquiétude, et qui conjugue plaisir du faux, plaisir de l'enquête et plaisir du dévoilement : à lui en effet de prolonger le geste des faussaires en collectant et en faisant circuler de nouveaux récits, en inventant des modalités de lecture justes, en écoutant les contes se répondre.

*

Bien sûr, tout ceci n'est qu'un premier panorama du rôle du faux dans la littérature européenne contemporaine. Outre l'étude d'aires linguistiques que nous n'avons pu explorer faute de compétences suffisantes, il y aurait encore fort à faire pour articuler, dans le sillage des travaux de Maxime Decout notamment, l'exploration des rapports faux-fiction à celle des rapports fiction-imposture, fiction-mauvaise foi, ou fiction-simulacre ; pour tenter de proposer des outils théoriques efficaces qui permettent de lutter contre ces formes de facilité épistémique qu'on constate dans l'usage lâche de notions comme « post-vérité », simulacre, mensonge, illusion, et même falsification. Surtout, il manque sans doute à cette thèse, malgré notre effort pour construire une approche interdisciplinaire, une dimension transmédiale qui aurait permis, d'une part, de ne pas, comme nous l'avons fait, réduire le domaine de la fiction à celui de la littérature, en tendant à confondre, comme jadis les narratologues, fiction et roman ; et, d'autre part, d'explorer les notions d'authenticité, d'originalité et de vérité dans le champ qui a servi de modèle paradigmatique pour les penser et les construire : celui de la production artistique. À l'origine de cette thèse, il y avait le projet de doubler l'écriture théorique de la conception d'une exposition virtuelle d'œuvres des années 1960 à nos jours. Chaque section de la thèse aurait trouvé son correspondant dans un corpus artistique où l'on aurait examiné, à travers

l'exemple d'œuvres précises et leur organisation dans un parcours cohérent, la réponse de l'art contemporain aux angoisses éthiques et épistémiques que nous explorions en parallèle dans la fiction romanesque. Il ne reste de cela qu'un canevas que, faute de temps, nous n'avons pu transformer en véritable objet scientifique. Il eût pourtant été heuristique, et peut-être nécessaire, de confronter les résultats d'enquête que nous proposons ici (rôle de la fiction comme cristal et comme *pharmakon* ; paradigme fiduciaire et mécanismes méthodiquement réglés de la croyance et de l'incroyance à l'aune du faux ; parasitages et réinvestissements du mécanisme de l'enquête comme outil épistémique, etc.) aux productions fictionnelles non littéraires, qui reposent parfois sur des modèles d'agentivité et de communication différents et nous auraient sans doute amenée à préciser les mécaniques de la confiance que nous voyons à l'œuvre dans notre corpus ; ainsi qu'aux œuvre artistiques non fictionnelles, mobilisant elles aussi l'enquête et la croyance, et qui aurait permis de dégager peut-être plus fermement une spécificité de la réponse *fictionnelle* à ces questions.

Par ailleurs, l'un des objectifs que nous nous étions fixés, dans cette thèse, consistait à proposer une caractérisation de l'extrême contemporain qui, d'une part, entérine le dépassement du postmoderne, et, d'autre part, dégage, de manière suffisamment précise et circonstanciée, des tendances générales qui, à défaut de valoir pour définition d'une époque, d'un courant ou d'un mouvement, rendent néanmoins compte des évolutions les plus récentes de la littérature européenne, sans se satisfaire de l'idée d'un tourant éthique ou pragmatique qui nous paraît laisser de côté une partie non négligeable de la production fictionnelle actuelle. Nous avons choisi de travailler à partir de la définition d'enjeux, épistémiques et éthiques, en faisant le pari que les *solutions fictionnelles* proposées face aux angoisses de la défaite de l'ontologie et du sens, et de la vanité de la littérature, seraient à même d'offrir des lignes de partage suffisamment fortes entre une époque postmoderne et ce que, à la suite d'Emmanuel Bouju, nous appelons l'*épimoderne*. Nous n'y sommes qu'imparfaitement parvenue. D'abord, subsiste la tension entre définition de l'*épimoderne* (de l'épimodernité ? de l'épimodernisme ? *des* épimodernes, pour reprendre le titre de l'ouvrage d'E. Bouju ?) comme outil de définition d'un corpus, comme outil de périodisation, et comme courant esthétique, qu'on rencontrait déjà dans la définition du postmoderne / de la postmodernité / du postmodernisme. À quel point les réponses fictionnelles que nous avons dégagées, qui relèvent bien, comme il l'écrit, d'un paradigme fiduciaire de la fiction contemporaine, sont-elles extensibles à des corpus qui ne mettent pas en scène directement le faux, le simulacre ou l'imposture, mais s'interrogent néanmoins sur les enjeux de la croyance et de la confiance comme définitoires de l'éthique de la fiction contemporaine, et donc de son rôle social et culturel ? Peut-on faire de l'extrême

contemporain l'ère d'un paradigme fiduciaire de la fiction et de la littérature, quitte à faire varier grandement, d'un texte à l'autre, les modalités de la croyance et de la confiance qui y définissent des rôles pour les auteurs et les lecteurs ? Nous avons choisi de faire de l'épimoderne un outil de périodisation souple, plus qu'un courant esthétique à part entière ou un outil discriminant pour distinguer, parmi la production contemporaine, un type spécifique de fictions (comme L. Demanze peut le faire par exemple lorsqu'il postule l'existence de « fictions de l'enquête » ou de « fictions encyclopédiques », ou comme F. Coste peut proposer des « littératures d'investigation »). C'est un choix contestable : les six valeurs déterminées par E. Bouju définissent-elles les linéaments d'une poétique spécifique, ou, dans le sillage des *Leçons américaines* de Calvino, faut-il en faire, sinon un programme pour le contemporain, du moins la carte d'un territoire de la littérature en construction ? Il y a, nous semble-t-il, tout un travail encore à mener pour résoudre ces questions, auxquelles nous ne proposons ici qu'une esquisse de réponse.

Définition et précision d'outils théoriques pour penser les rapports entre *pseudo* et *plasma* ; élargissement intermédial de l'investigation pour en éprouver les conclusions à l'aune d'autres mécanismes de croyance, d'agentivité du destinataire et de mise en intrigue du réel ; interrogation sur les enjeux et les modalités d'une caractérisation épimoderne de l'extrême contemporain : telles sont les défis que ce travail laisse en suspens. Mais, après tout, on l'aura appris au terme de cette recherche : il faut savoir attendre le boiteux, si on veut jouir des plaisirs d'Hermès. Nous achevons donc dans les pas du faux Guevara, qui aura à bien des égards, et depuis le titre de cette thèse, guidé notre navigation dans les eaux troubles du faux, en déposant aux pieds de ceux qui voudront lire les trésors des littératures de la falsification, qui ont « le mérite d'enchanter nos déserts[a] » par « leurs lectures de travers[b] » parce qu'ils sont des « richesses n'appartenant à personne – à personne[c]. »

(Bien sûr, il y a un faux dans cette thèse.)

[a] Pierre Senges, *La Réfutation majeure, op. cit.*, p. 186-187.
[b] *Ibid.*, p. 187.
[c] *Ibid.*

INDEX DES AUTEURS (SELECTION)

A

Ackroyd, Peter, 45, 149, 184, 185, 204, 205, 206, 207, 212, 280, 281, 289, 342, 361, 362, 368, 379, 380, 551, 554, 555, 557, 734, 818, 821, 834, 878, 886

Animato, Carlo, 46, 622, 725

Attanasio, Maria, 45, 50, 184, 213, 219, 220, 284, 285, 286, 287, 381, 382, 383, 384, 438, 439, 519, 532, 533, 534, 544, 651, 707, 708, 715, 716, 728, 729, 767, 769, 770, 771, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 792, 793, 794, 806, 809, 816, 817, 829, 878, 881

B

Banville, John, 37, 45, 188, 205, 217, 226, 227, 228, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 277, 566, 569, 571, 574, 576, 577, 578, 583, 589, 591, 592, 595, 670, 739

Barnes, Julian, 37, 45, 187, 339, 341, 342, 343, 362, 368, 480, 495, 496, 497, 498, 503, 504, 512, 639, 661, 670, 739, 804, 818, 832, 833, 834, 856, 878, 886, 902, 914, 915, 916

Baroni, Raphaël, 50, 130, 131, 407, 693, 695, 767, 849, 850, 851, 855, 886

Baudillard, Jean, 10, 35, 48, 50, 52, 103, 105, 106, 107, 108, 129, 375, 397, 409, 443, 454, 455, 463, 465, 568, 575, 577, 719, 720, 757, 759, 760, 791, 801, 918

Bégout, Bruce, 46, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 440, 465, 609

Bello, Antoine, 11, 45, 72, 133, 134, 135, 199, 201, 204, 213, 214, 224, 229, 231, 334, 472, 487, 488, 519, 598, 599, 600, 626, 652, 690, 745, 791, 804, 821, 822, 856, 872, 873, 881, 887, 892

Blanzat, Jean, 45, 173, 174, 572

Blissett, Luther, 45, 709, 914, 915, 916

Boltanski, Luc, 49, 399, 543, 585, 586, 588, 597, 598, 601, 602, 624, 636, 646, 653, 693, 694, 732, 749, 755, 756, 757

Bouju, Emmanuel, 5, 12, 18, 37, 40, 42, 505, 519, 528, 560, 608, 719, 764, 775, 787, 788, 793, 843, 845, 875, 881, 885, 888, 892, 925, 926

C

Calvino, Italo, 37, 40, 42, 45, 54, 204, 214, 215, 224, 293, 296, 297, 350, 351, 352, 364, 372, 395, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 436, 439, 501, 542, 580, 582, 583, 646, 655, 656, 733, 737, 750, 751, 761, 835, 836, 837, 838, 875, 877, 881,886, 887, 896, 898, 899, 900, 903, 906, 910, 926

Camus, Audrey, 35, 401, 760, 761, 886, 911

Cassin, Barbara, 17, 48, 72, 76, 77, 83, 88, 125, 128, 847

Certeau, Michel de, 373, 374, 841, 842, 843, 844

Citton, Yves, 10, 12, 130, 132, 133, 135, 598

Cova, Sergio, 45, 214, 223, 329, 331, 621, 631, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 651, 652

D

Debord, Guy, 10, 35, 48, 103, 104, 105, 107, 108, 375, 409, 411, 413, 454, 463, 914, 918, 981

Decout, Maxime, 48, 91, 92, 183, 263, 264, 266, 360, 492, 569, 570, 584, 606, 637, 676, 677, 694, 705, 707, 732, 740, 805, 880, 890, 901, 904, 906, 907, 924

Deleuze, Gilles, 18, 48, 52, 54, 86, 87, 88, 103, 138, 139, 167, 169, 171, 173, 178, 186, 255, 375, 392, 455, 593, 594

Demanze, Laurent, 48, 221, 222, 401, 463, 602, 606, 607, 619, 622, 623, 680, 695, 718, 752, 761, 762, 795, 796, 799, 800, 801, 806, 808, 809, 811, 815, 818, 820, 821, 831, 835, 836, 870, 878, 911, 926

Derrida, Jacques, 48, 53, 306, 330, 333, 335, 336, 548, 551, 552, 554, 556, 560, 564

E

Eco, Umberto, 11, 14, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 37, 40, 41, 45, 48, 50, 62, 82, 89, 90, 93, 105, 109, 126, 127, 137, 200, 201, 218,

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

219, 224, 235, 278, 356, 368, 369, 385, 386, 388, 389, 391, 441, 442, 453, 454, 465, 466, 506, 510, 511, 537, 597, 598, 600, 602, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 660, 689, 700, 732, 733, 741, 742, 743, 744, 745, 751, 767, 791, 792, 804, 805, 814, 815, 822, 828, 846, 853, 854, 855, 857, 858, 859, 872, 875, 878, 884, 887, 889, 891, 903, 911, 917, 981

F

Ferraris, Maurizio, 39, 48, 693, 697, 698, 699, 703, 803, 808, 833, 852, 853, 854, 856, 857
Ferrillon, Jules-François, 46, 570, 719, 720, 824
Filastò, Nino, 45, 378, 631, 632, 636, 650, 725, 869, 881
Fitzgerald, Connor, 45, 666, 676, 678, 693
Fo, Dario, 45, 178, 288, 654, 708, 715, 777, 779, 780, 782
Follett, Ken, 45, 494, 631, 632
Frayn, Michael, 45, 630, 679, 680, 684, 686, 687, 689, 691, 692, 693

G

Ganeri, Margherita, 129, 136, 138, 763, 764, 789, 846
Gélat, Jacques, 45, 535, 536, 575, 592, 595
Genette, Gérard, 349, 408
Ginzburg, Carlo, 9, 32, 49, 68, 106, 137, 393, 394, 474, 535, 619, 620, 622, 645, 646, 647, 651, 653, 656, 662, 692, 790, 843, 844, 845
Grafton, Anthony, 13, 14, 124, 152, 911
Groom, Nick, 17, 30, 34, 47, 59, 60, 65, 97, 100, 148, 149, 159, 160, 177, 179, 182, 213, 361, 492, 551, 569, 656, 657, 789, 981
Guarnieri, Luigi, 45, 172, 477, 478, 479
Guichard, Charlotte, 49, 68, 164, 526, 629, 641, 703

H

Heinich, Nathalie, 49, 61, 68, 69, 90, 91, 113, 117, 218, 474
Hodasava, Olivier, 46, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 889
Hodeir, André, 45, 571, 572

J

Jablonka, Ivan, 33, 49, 625, 766, 768, 772, 792, 799, 806, 807, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 843, 849, 855, 856, 861, 862, 863, 864, 867, 870
Jeandillou, Jean-François, 95, 96
Joyce, Graham, 259, 260, 377

L

Lahire, Bernard, 49, 65, 70, 471, 474, 475, 492, 698, 700, 708, 853, 890
Lavocat, Françoise, 11, 33, 50, 460, 811, 846, 855
Lenain, Thierry, 19, 48, 68, 69, 71, 116, 147, 153, 157, 164, 173, 174, 175, 177, 181, 305, 473, 474, 475, 476, 526, 527, 641, 700, 822, 823, 879, 909
Luzzatto, Sergio, 46, 861, 862, 863, 864, 866, 867, 868, 869, 870

M

Madral, Philippe, 45, 337, 477, 500, 569
Mahoux, Bernard, 46, 229
McKervey, Henrietta, 45, 188, 191, 192, 209, 290, 353, 355, 359, 878
Monaldi, Rita, 45, 50, 389, 390, 391, 392, 393, 483, 484, 485, 486, 537, 538, 540, 565, 768, 769, 770, 771, 829, 878, 881, 887
Moulin, Raymonde, 49, 163

P

Pears, Iain, 7, 332, 338, 339, 536, 702, 822, 824, 881
Perec, Georges, 33, 37, 40, 45, 96, 101, 127, 128, 187, 188, 189, 191, 195, 197, 205, 212, 219, 223, 261, 279, 294, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 326, 328, 329, 337, 348, 362, 395, 418, 422, 450, 495, 589, 602, 603, 604, 625, 626, 687, 704,705, 755, 758, 760, 762, 804, 826, 827, 828, 858, 859, 881, 882, 883, 885, 886, 889
Perry, Anne, 46, 639
Polet, Grégoire, 45, 198, 201, 202, 210, 227, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 332, 520, 573, 574, 625, 626, 652, 692, 701, 702, 703, 856, 883
Portier, Cécile, 45, 197, 215, 225, 227, 228, 268, 272, 273, 274, 275, 277, 320, 335, 337, 348, 397, 398, 399, 400, 401, 500, 534, 541, 545, 546, 570, 580, 624, 652, 755, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 791, 828, 832, 833, 853, 878, 881, 883, 886

S

Salmon, Christian, 10, 12, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 446, 447, 598, 745
Schaeffer, Jean-Marie, 10, 11, 35, 50, 128, 130, 136, 460, 462, 463, 465, 803, 879, 884, 888, 891, 892
Schlanger, Judith, 48, 549, 792
Schwartz, Gary, 49, 164, 629, 632, 643, 680, 823
Sciascia, Leonardo, 40, 45, 50, 185, 186, 187, 282, 287, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 446, 465, 507, 514, 543, 544, 552, 580, 726, 727, 728, 729, 731, 732, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 782, 783, 784, 793, 794, 809, 818, 819, 829, 833, 852, 875, 878, 879, 880, 881
Senges, Pierre, 34, 35, 36, 37, 41, 45, 193, 194, 195, 197, 201, 202, 204, 214, 215, 216, 218, 221, 222, 229, 232, 234, 236, 253, 258, 276, 277, 370, 372, 392, 393, 395, 401, 418, 420, 421, 424, 425, 427, 430, 431, 490, 503, 512, 513, 514, 518, 521, 522, 530, 531, 532, 534, 540, 541, 547, 557, 570, 572, 578, 579, 609, 619, 627, 654, 656, 692, 697, 704, 705, 710, 717, 718, 751, 757, 760, 788, 791, 793, 810, 811, 828, 831, 835, 837, 847, 849, 850, 856, 860, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 886, 887, 889, 890, 894, 896, 897, 898, 911, 926
Sorti, Francesco, 45, 50, 389, 390, 391, 392, 393, 483, 484, 485, 486, 537, 538, 540, 565, 768, 769, 770, 771, 829, 878, 881, 887

T

Taillandier, Fanny, 10, 46, 50, 410, 415, 416, 442, 447, 448, 449, 450, 452, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 600, 652, 669, 720, 746, 747, 751, 791, 804, 821, 822, 830, 832, 878, 881, 882, 886, 889, 915

V

Vattimo, Gianni, 39, 135, 854

W

Wu Ming, 12, 40, 914, 915, 916, 981
Wu Ming 1, 12, 914, 915, 916, 981

Z

Zeri, Federico, 13, 62, 63, 71, 81, 82, 147, 529, 689, 701, 702, 824

INDEX DES FAUX ET DES FAUSSAIRES[a]

A

Adagio d'Albinoni, 19, 214
Agloe (ville), 455, 457, 459

B

Beltracchi, Wolfgang, 174, 178, 223, 244, 525

C

Chatterton, Thomas, 45, 47, 93, 148, 149, 150, 151, 152, 179, 182, 184, 185, 187, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 213, 280, 281, 289, 341, 361, 362, 364, 366, 379, 380, 381, 492, 496, 547, 551, 553, 554, 555, 556, 558, 559, 561, 622, 654, 656, 732, 734, 735, 736, 737, 738, 771, 789, 792, 818, 821, 825, 826, 833, 834, 878, 880, 882, 895, 906, 910
Ciulla, Paolo, 45, 95, 149, 176, 178, 184, 187, 199, 204, 213, 219, 220, 221, 223, 235, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 381, 382, 383, 384, 439, 518, 532, 533, 544, 560, 580, 581, 651, 654, 707, 708, 712, 714, 715, 716, 717, 718, 728, 729, 768, 770, 771, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 816, 817, 880
Civilisation chupac*, 133, 204, 231, 232, 488, 489, 651, 655

D

Dartunghuver, Sliv*, 133, 134, 135, 199, 200, 204, 213, 214, 224, 229, 230, 231, 232, 334, 335, 336, 489, 519, 521, 598, 599, 600, 601, 622, 626, 650, 651, 652, 654, 656, 694, 745, 746, 789, 821, 822, 856, 857, 858, 872, 892, 893, 903
De Caro, Marino Massimo, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869
Dossena, Alceo, 101, 164, 177, 223, 655

F

Fausses têtes de Livourne (Modigliani), 82, 378, 630, 632, 633, 634, 636, 637, 641, 644, 868, 869
Fioravanti, Alfredo, 223

G

Gelder, Johann*, 45, 337, 477, 500, 569
Greenhalgh, Shaun, 19, 174, 223

H

Hain, Guy, 223
Heaney, William*, 45, 223, 224, 258, 259, 260, 261, 263, 276, 277, 292, 306, 346, 347, 348, 349, 377, 518, 561, 562, 563, 566
Hebborn, Eric, 174, 178, 223, 250, 251, 258, 657, 670, 823
Hory, Elmyr de, 178, 222, 223, 236, 249

I

Ireland, William Henry, 179, 180, 182, 192

J

Jeanne II d'Auvergne, 229, 235, 236
Joni, Federico Icilio, 223

K

Keating, Tom, 223, 246, 248, 250
Kürz, Heinrich*, 194, 195, 197, 204, 211, 212, 225, 279, 293, 314, 315, 319, 322, 326, 327, 496, 573, 625, 756, 757, 758, 881, 896

M

Macpherson, James, 151, 182
Mailfert, André, 223
Malskat, Lothar, 223
Maran, Giacomo*, 214, 223, 331, 621, 631, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 644, 650, 651, 652, 656, 725
Marana, Ermes*, 204, 215, 217, 224, 258, 293, 296, 297, 311, 352, 353, 359, 395, 396, 502, 503, 504, 525, 542, 581, 596, 601, 652, 655, 656, 675, 749, 750, 751, 791, 804, 837, 860, 886, 906, 907
Michel-Ange, 155, 162, 183, 223, 236, 650

[a] Les faux et faussaires fictifs sont marqués d'un astérisque.

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

Montfort, Jean-Jacques, 223, 250, 251
Morneau, Jean-Luc*, 330, 338
Myatt, John, 223

P

Piedoie Le Tiec, Eric, 223, 247, 248, 249, 250, 251
Protocoles des Sages de Sion, 11, 19, 127, 200, 201, 203, 213, 368, 369, 370, 387, 465, 506, 510, 512, 600, 624, 648, 651, 652, 692, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 767, 792, 828, 855, 859

R

Rosamond (ville)*, 455, 457, 458, 459, 460, 462

S

Sarto, Andrea del, 155
Simonini, Simone*, 200, 204, 205, 206, 213, 218, 224, 235, 277, 278, 279, 282, 369, 385, 386, 387, 441, 442, 443, 444, 445, 453, 465, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 515, 520, 544, 560, 597, 601, 654, 656, 700, 741, 742, 743, 744, 792, 828, 833, 857, 858, 859, 909,910
Spender, Ellis*, 45, 188, 191, 192, 193, 200, 204, 209, 210, 224, 290, 291, 292, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 366, 504, 654, 880, 911
Stein, David, 223, 248, 249
Sylvain* (*Excusez les fautes du copiste*), 198, 204, 211, 215, 218, 225, 227, 228, 265, 520, 521, 570, 652, 692, 701, 702, 703, 704, 747, 824, 825, 832, 833, 856, 857, 880, 881, 883, 908

T

Thorsen, Lena*, 133, 204, 214, 224, 229, 230, 231, 232, 334, 488, 519, 598, 622, 626, 654
Tiare de Saïtapharnès, 19, 223
Treacy, Henry*, 665, 666, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 693, 909

V

Valla, Elena*, 3, 5, 185, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 557, 831
Van Meegeren, Han, 19, 30, 84, 85, 110, 115, 147, 172, 173, 177, 178, 199, 223, 229, 241, 249, 477, 478, 479
Vella, Giuseppe, 185, 186, 187, 223, 281, 282, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 433, 435, 436, 437, 438, 440, 507, 508, 514, 552, 560, 581, 648, 655, 727, 728, 729, 731, 732, 765, 766, 767, 793, 826, 832, 833, 860, 880, 907, 910
Vrain-Lucas, Denis, 223, 858

W

Wainewright, Thomas Griffiths, 181, 182, 188
Winckler, Gaspard*, 181, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 205, 223, 261, 262, 263, 276, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 325, 327, 328, 418, 474, 497, 500, 512, 520, 570, 573, 613, 704, 705, 706, 707, 723, 823, 858, 880, 896

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres littéraires et cinématographiques

Corpus primaire

ACKROYD Peter, *Chatterton*, [1987], London, Abacus, 1991 / *Chatterton*, traduit par Bernard Turle, Paris, Le Promeneur, 1988.
ATTANASIO Maria, *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*, Palermo, Sellerio (coll. « La memoria »), 2007.
BANVILLE John, *Ghosts*, Londres, Secker & Warburg, 1993 / *Le Monde d'or*, traduit par Michèle Albaret-Maatsch, Paris, Flammarion, 1994.
BANVILLE John, *Athena*, [1995], Londres, Picador, 2010 / *Athéna*, traduit par Michèle Lévy-Bram, Paris, R. Laffont (coll. « Pavillons »), 2005.
BARNES Julian, *Flaubert's Parrot*, [1984], London, Picador, 2002 / *Le Perroquet de Flaubert*, traduit par Jean Guiloineau, Paris, Stock, 2000.
BELLO Antoine, *Les Producteurs*, Paris, Gallimard, 2015.
BELLO Antoine, *Les Éclaireurs*, [2009], Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2010.
BELLO Antoine, *Les Falsificateurs*, [2007], Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2008.
CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, [1979], Milano, Mondadori (coll. « Opere di Italo Calvino »), 2016 / *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit par Martin Rueff, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2015.
COVA Sergio, *Il Modigliani perduto*, Cagliari, Happy Hour, 2017.
ECO Umberto, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani (coll. « Romanzo Bompiani »), 2010 / *Le Cimetière de Prague*, traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 2011.
FILASTO Nino, *La notte delle rose nere*, Milano, Mondadori, 1997 / *La Nuit des roses noires*, traduit par Françoise Liffran, Paris, Gallimard, 2001.
FO Dario et SCIOTTO Piero, *Ciulla, il grande malfattore*, Parma, Guanda (coll. « Narratori della Fenice »), 2014.
HEANEY William, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, republié comme GRAHAM JOYCE, *How to Make Friends With Demons*, Portland, Or., Night Shade, 2009 / *Mémoires d'un maître faussaire*, traduit par Mélanie Fazi, Paris, Bragelonne, 2009.
MCKERVEY Henrietta, *A Talented Man*, Dublin, Hachette Books Ireland, 2020.
MONALDI Rita et SORTI Francesco, *Imprimatur*, Milano, Baldini & Castoldi, 2015 / *Imprimatur*, traduit par Nathalie Bauer, Paris, J.-C. Lattès, 2002.
MONALDI Rita et SORTI Francesco, *Secretum*, Milano, Baldini & Castoldi, 2015 / *Secretum*, traduit par Nathalie Bauer, Paris, Plon, 2004.
PEARS Iain, *The Raphael Affair*, [1990], New York, Berkley Prime Crime, 2001 / *L'Affaire Raphaël*, traduit par Georges-Michel Sarotte, s.l., Belfond, 2000.
PEREC Georges, *Le Condottière*, Paris, Seuil (coll. « La librairie du XXIe siècle »), 2012.
PEREC Georges, *Un cabinet d'amateur*, [1979], Paris, Seuil (coll. « Points »), 2001.
POLET Grégoire, *Excusez les fautes du copiste*, [2006], Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2008.
PORTIER Cécile, *De toutes pièces*, Meudon, Quidam (coll. « Made in Europe »), 2018.
SCIASCIA Leonardo, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009 / *Le Conseil d'Égypte*, traduit par Jacques de Pressac, éd. revue et corrigée par Mario Fusco, Paris, Denoël (coll. « & d'ailleurs »), 2006.
SENGES Pierre, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000.
SENGES Pierre, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, [2004], Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2007.
TAILLANDIER Fanny, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle. Archéologie d'une utopie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Perspectives critiques »), 2016.

Corpus secondaire

ANIMATO Carlo, *Il falsario di reliquie*, Milano, Tea, 2017.
BANVILLE John, *The Book of Evidence*, London, Minerva, 1990 / *Le Livre des aveux*, traduit par Michèle Albaret-Maatsch, Arles, Actes Sud, 1996.
BEGOUT Bruce, « Faux Paris. Une fiction » dans *Suburbia*, Paris, Éditions Inculte, 2013, p. 145-162.
BLANZAT Jean, *Le Faussaire*, Paris, Gallimard, 1964.
BLISSETT Luther, *Q*, [1999], Torino, Einaudi (coll. « Tascabili »), 2000 / *L'Œil de Carafa*, traduit par Nathalie Bauer, Paris, Éditions du Seuil, 2021.
CALVINO Italo, *Le città invisibili*, [1972], Milano, Mondadori, 2015 / *Les Villes invisibles*, traduit par Martin Rueff, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2019.
FERRILLON Jules-François, *Faussaire*, Lausanne, Paris, L'Âge d'homme (coll. « Rue Férou »), 2015.
FITZGERALD Conor, *The Fatal Touch*, Londres, Bloomsbury, 2011 / *Mort d'un faussaire*, traduit par Isabelle Maillet, Paris, Éditions Payot & Rivages (coll. « Rivages-thriller »), 2015.
FO Dario et SCIOTTO Piero, *Ciulla, il grande malfattore. Copione dello spettacolo del 1 marzo 2015 a Bologna*, http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=61324&IDOpera=230 , 2015, consulté le 19 septembre 2018.
FO Dario et SCIOTTO Piero, *Ciulla, il grande malfattore. Copione dello spettacolo del 3 marzo 2015 a Bologna*, http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=61323&IDOpera=230 , 2015, consulté le 19 septembre 2018.
FOLLETT Ken, *The Modigliani Scandal*, New York, William Morrow, 1985 / *Le Scandale Modigliani*, traduit par Vivianne Mikhalkov, Paris, Librairie générale française, 2011.
FRAYN Michael, *Headlong*, [1999], London, Faber & Faber, 2005 / *Tête baissée*, traduit par Pierre Charras, Paris, Gallimard, 2000.
GELAT Jacques, *Le Plaisir du diable*, Paris, J. Corti, 2008.
GUARNIERI Luigi, *La doppia vita di Vermeer*, Milano, Mondadori, 2012 / *La Double Vie de Vermeer*, traduit par Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud, 2007.
HODASAVA Olivier, *Une ville de papier*, Paris, Éditions Inculte, 2019.
HODEIR André, « Surbouqué » dans *Si seulement la vie*, Paris, Joelle Losfeld, 2001, p. 29-35.
LUZZATTO Sergio, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi (coll. « Frontiere Einaudi »), 2019.
MADRAL Philippe, *Johann Gelder, faussaire de génie*, [1984], Paris, France Loisirs, 1985.
MAHOUX Bernard, *Jeanne la Faussaire. Une femme dans la guerre de Cent ans*, Pollestres, TDO Éditions (coll. « Histoire du Sud »), 2016.
PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi* [1978], dans *Romans et récits*, Paris, Le Livre de poche (coll. « La pochothèque »), 2002.
PEREC Georges, *« 53 jours »*, [1989], Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2007.
PERRY Anne, *Revenge in a Cold River*, Londres, Random House Publishing Group, 2016 / *Vengeance en eau froide*, traduit par Florence Bertrand, Paris, 10-18 (coll. « Grands détectives »), 2016.
TAILLANDIER Fanny, *Par les écrans du monde*, Paris, Seuil (coll. « Fiction & Cie »), 2018.

Autres œuvres citées

Biographies et autobiographies de faussaires

BELTRACCHI Helene et BELTRACCHI Wolfgang, *Faussaires de génie. Autoportrait*, traduit par Céline Maurice, Paris, L'Arche, 2015.
GREENHALGH Shaun, *A Forger's Tale*, Crows Nest, Allen & Unwin, 2017.
HEBBORN Eric, *The Art Forger's Handbook*, Londres, Cassell, 1997.
HEBBORN Eric, *Confessions of a Master Forger: The Updated Autobiography*, Londres, Cassell, 1998.
KEHLMANN Daniel, *F*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2013.
LEGROS Fernand, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1979.
LESSARD Réal, *L'Amour du faux*, Paris, Hachette, 1987.
MONTFORT, *Emballez, c'est signé ! Les tribulations d'un faussaire*, Paris, France, Fayard, 2003.

NORMAN Frank, NORMAN Geraldine et KEATING Tom, *The Fake's Progress: Being the Cautionary History of the Master Painter & Simulator Mr Tom Keating as Recounted With the Utmost Candour & Without Fear or Favour to Mr Frank Norman*, London, Hutchinson, 1977.
PIEDOIE LE TIEC Éric, *Confession d'un faussaire. La face cachée du marché de l'art*, Paris, Max Milo, 2019.
RIBES Guy et PERETIE Jean-Baptiste, *Autoportrait d'un faussaire*, Paris, Presses de la Cité, 2015.
STEIN David, *Le Roman d'un faussaire*, Paris, Olivier Orban, 1976.

Littérature

ACKROYD Peter, *Hawksmoor*, [1985], Londres, Penguin Books, 2004.
ACKROYD Peter, *Milton in America*, London, Sinclair-Stevenson, 1996.
ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, traduit par Jacqueline Risset, Paris, Diane de Selliers (coll. « La petite collection »), 2008.
BALZAC Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2014.
BARNES Julian, *England, England*, [1998], Londres, Picador, 1999.
BELLO Antoine, *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet*, [2010], Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2012.
BLAKE William, *Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience*, traduit par Alain Suied, Paris, Arfuyen (coll. « Neige »), 2002.
BORGES Jorge Luis, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » dans *Fictions*, traduit par Roger Caillois, traduit par Nestor Ibarra, traduit par Paul Verdevoye et traduit par Jean-Pierre Bernès, Nouvelle édition, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2018.
CAPOTE Truman, *In Cold Blood*, Londres, Penguin (coll. « Penguin Modern Classics »), 2017.
CARRERE Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2010.
CHAMPFLEURY, *Chien-Caillou. La vie de bohème d'un graveur*, Paris, Comité national de l'estampe (coll. « Après la lettre »), 2016.
CHATTERTON Thomas, *The Works of Thomas Chatterton, Containing Miscellaneous Pieces, in Prose*, London, T.N. Longman and O. Rees, 1803, vol.III.
CHRISTIE Agatha, *Cards on the Table*, [1936], Londres, Harper Collins Publishers, 2016.
DELAHAIE Patricia, *La Faussaire*, Paris, Belfond, 2022.
DOYLE Arthur Conan, « The Sign of Four » dans Kyle Freeman (dir.), *The Complete Sherlock Holmes*, New York, Barnes & Noble Classics, 2003, vol.I, p. 97-184.
DOYLE Arthur Conan, « The Stock-Broker's Clerk » dans Kyle Freeman (dir.), *The Complete Sherlock Holmes*, New York, Barnes & Noble Classics, 2003, vol.I, p. 432-445.
DURANTY Louis-Émile-Edmond, « Bric-à-brac » dans *Les Six Barons de Septfontaines, Gabrielle de Galard, Bric-à-brac, Un accident*, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 261-369.
FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet suivi de Le Sottisier, L'Album de la Marquise, Le Dictionnaire des idées reçues et Le Catalogue des idées chic*, Paris, Gallimard (coll. « Folio classique »), 1999.
FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1998.
HAENEL Yannick, *Jan Karski. Roman*, Paris, Gallimard (coll. « L'infini »), 2009.
HILDESHEIMER Wolfgang, *Sir Andrew Marbot*, traduit par Martin Kaltenecker, Paris, J.-C. Lattès, 1984.
HODASAVA Olivier, *Éclats d'Amérique*, Paris, Éditions Inculte, 2014.
HOLBEIN Hans, VAUZELLES Jean DE et CORROZET Gilles, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Bâle, 1538.
JABLONKA Ivan, *Laëtitia ou La Fin des hommes*, [2016], Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points »), 2017.
KERANGAL Maylis de, *Un monde à portée de main*, [2018], Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2020.
KOLITZ Zvi, *Yossel Rakover s'adresse à Dieu*, traduit par Léa Marcou, Paris, M. Sell et Calmann-Lévy (coll. « Petite bibliothèque européenne du XXe siècle »), 1998.
LAFON Lola, *Chavirer*, Arles, Actes Sud (coll. « Domaine français »), 2020.
LAMPEDUSA Giuseppe Tomasi di, *Il gattopardo*, [1958], Milano, Feltrinelli, 2008.
MANZONI Alessandro, *I promessi sposi & Storia della colonna infame*, Torino, Einaudi (coll. « ET Classici »), 2012.

MARIVAUX Pierre de, *La Vie de Marianne*, Paris, Librairie générale française (coll. « Classiques de poche »), 2007.
MELANI Atto, *Gli intrighi dei Cardinali e la potenza dello Spirito Santo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2016.
NABOKOV Vladimir, *Pale Fire: A Poem in Four Cantos by John Shade*, Berkeley, Gingko Press, 2011.
PEARS Iain, *The Titian Committee*, Londres, Victor Gollancz, 1991.
PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Denoël Gonthier (coll. « Bibliothèque Médiations »), 1976.
PEREC Georges, *W ou Le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël (coll. « L'imaginaire »), 1975.
PHEDRE, « Prologue » dans *Fables*, traduit par Ernest Panckoucke, Paris, C. L. F. Panckoucke (coll. « Bibliothèque latine-française »), 1884.
PICASSO Pablo, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard (coll. « Art et artistes »), 1998.
QUIGNARD Pascal, *L'Enfant d'Ingolstadt*, [2018], Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2020.
SARR Mohamed Mbougar, *La Plus Secrète Mémoire des hommes*, Paris, Dakar, Philippe Rey, Jimsaan, 2021.
SCIASCIA Leonardo, *Morte dell'Inquisitore*, [1964], Milano, Adelphi (coll. « Piccola Biblioteca Adelphi »), 2021.
SCIASCIA Leonardo, *Le parrocchie di Regalpetra ; Morte dell'Inquisitore*, Roma, Bari, Laterza, 1985.
SENGES Pierre, *Projectiles au sens propre*, Paris, Verticales, 2020.
SONTAG Susan, *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, C. Bourgois, 2008.
SOPHOCLE, *Œdipe roi*, traduit par Jean Grosjean, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2015.
STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1985.
STOKER Bram, *Dracula*, New York, London, W. W. Norton & Company (coll. « A Norton Critical Edition »), 1997.
STOKER Dacre et HOLT Ian, *Dracula the Un-dead*, London, HarperCollins, 2009.
VELLA Giuseppe, *Libro del Consiglio di Egitto tradotto da Giuseppe Vella cappellano del sac. Ordine Gerosolimitano*, Palermo, Reale stamperia, 1793.
WILDE Oscar, « The Decay of Lying » dans *Selected Essays and Poems*, London, Penguin Books, 1954, p. 55-87.
WU MING 1, *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni: come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Roma, Alegre, 2021.

Cinéma

GREENAWAY Peter, « Meurtre dans un jardin anglais/The Draughtsman's Contract. Découpage plan à plan après montage et texte des dialogues en anglais et français. », *L'Avant-scène Cinéma*, traduit par Dominique Haas, octobre 1984, nº 333, p. 47-117.
HELLER Marielle (réal.), *Can You Ever Forgive Me?*, Archer Gray, Bob Industries, Fox Searchlight Pictures, 2018.
LEON Jean-Luc (réal.), *Un vrai faussaire*, Pretty Pictures, 2016.
WELLES Orson (réal.), *F for Fake* [1973], Planfilm, RDM Édition, 2018.

Bibliographie critique sur les auteurs et les œuvres du corpus

Sur Peter Ackroyd

ACKROYD Peter, « Preface » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 1-2.
CLAUDE Chrystelle, « Maison-roman et roman-stèle : les figurations livresques chez Peter Ackroyd et Pascal Quignard », *Voix Plurielles*, consulté le 12 octobre 2016, https://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/483, 1 avril 2008, vol. 5, nº 1.
DELGADO Violeta, « The Death of the Author. A Reading of Peter Ackroyd's Chatterton », *Epos*, 1997, XIII, p. 347-360.

FINNEY Brian, « Peter Ackroyd, Postmodernist Play and Chatterton », *Twentieth Century Literature*, consulté le 29 juillet 2019, https://www.jstor.org/stable/441621, 1992, vol. 38, nº 2, p. 240-261.
HOLMES Richard, « Forging the Poet: Some Early Pictures of Thomas Chatterton » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 253-258.
HOOTI Noorbakhsh et TAHMASBI Zahra, « Peter Ackroyd's Chatterton : A Lyotardian Study », *Canadian Social Science*, consulté le 13 octobre 2016, http://www.cscanada.net/index.php/css/article/view/J.css.1923669720110705.240, 25 octobre 2011, vol. 7, nº 5, p. 36-42.
KATZ-ROY Ginette, « Une variation sur le thème du portrait peint dans l'œuvre littéraire : Chatterton de Peter Ackroyd » dans Bernard Brugière, Marie-Christine Lemardeley et André Topia (dir.), *L'Art dans l'art. Littérature, musique et arts visuels dans la littérature anglo-saxonne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 39-47.
LANONE Catherine, « Cryptes intertextuelles : jeux de lecture dans Chatterton de Peter Ackroyd », *Études britanniques contemporaines*, 1997, nº 12, p. 17-30.
LOLLA Maria Grazia, « 'Truth Sacrificing to the Muses': the Rowley Controversy and the Genesis of the Romantic Chatterton » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 151-172.
MOUNIÉ Marie-Pierre, « Imitation, Style, Fiction: Ethics of Writing, Ethics of Reading in Chatterton, by Peter Ackroyd », *Études de stylistique anglaise*, consulté le 11 juin 2019, http://journals.openedition.org/esa/1510, 2013, nº 4, p. 147-161.
PHILLIPS Ivan, « A Clash of Harmony: Forgery as Politics in the Work of Thomas Chatterton », *Critical Survey*, consulté le 16 mai 2019, http://berghahnjournals.com/view/journals/critical-survey/24/3/cs240302.xml, 2012, vol. 24, nº 3, p. 23-47.
RAWSON Claude, « Unparodying and Forgery: The Augustan Chatterton » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 15-31.
WESELIŃSKI Andrzej, « Peter Ackroyd's Chatterton: (Re)Constructing/Deconstructing the Poet's Biography », *Acta Philologica. Konstrukcje, rekonstrukcje, dekonstrukcje*, consulté le 11 juin 2019, http://acta.wn.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2018/03/acta31.pdf, 2005, nº 31, p. 149-155.
WILLIAMS John, « Peter Ackroyd's Chatterton, Thomas Chatterton, and Postmodern Romantic Identities and Attitudes: 'This is essentially a Romantic attitude' », *Romanticism*, consulté le 12 octobre 2016, http://search.ebscohost.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=37831325&lang=fr&site=eds-live, mai 2009, vol. 15, nº 1, p. 33-40.

Sur Maria Attanasio

ADAMO Giuliana, « Maria Attanasio: A Female Voice in Contemporary Historical Writing », *Italica*, consulté le 12 septembre 2018, https://www.jstor.org/stable/43895226, 2015, vol. 92, nº 1, p. 121-137.
ADAMO Giuliana, « Letteratura ed impegno: l'eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio », *La Libellula*, consulté le 12 septembre 2018, http://www.academia.edu/1237171/Epic_and_Ethics._Il_NIE_e_le_responsabilit%C3%A0_della_letteratura, décembre 2009, nº 1, p. 87-94.
ADAMO Giuliana, « La deliberata infedeltà della scrittura. Riflessioni sulla narrativa storica di Maria Attanasio », *Strumenti critici*, septembre 2009, nº 3, p. 471-484.
AMOROSO Domenico et ATTANASIO Maria, *Piccole cronache di un secolo*, Palermo, Sellerio, 1997.
ATTANASIO Maria, « Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie » dans Vincenzo Campo (dir.), *La biblioteca della memoria*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005.
MEDINA Trinidad Durán, *Traducción, edición y estudio de la novela Il falsario di Caltagirone, de Maria Attanasio*, Thèse de doctorat, Université de Séville, Séville, 2017.
MESSINA Nicolò, « "Il condominio di via della notte". Invito alla narrativa di Maria Attanasio », *Zibaldone. Estudios italianos*, consulté le 14 septembre 2018, https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6984, 2014, vol. 2, nº 2, p. 79-88.

MILIOTO Stefano, « Incontro del 27 ottobre con Maria Attanasio » dans Stefano Milioto (dir.), *Incontri con l'autore: registrazione dal vivo: 27 ottobre, 3-10-17-24 novembre, Teatro della Posta vecchia, Agrigento, 1997*, Agrigento, Il filo logico, 1997, p. 9-29.
SCHILIRO Massimo, « L'archivio salvato. Appunti sulla narrativa di Maria Attanasio », *Le forme e la storia*, consulté le 5 décembre 2017, https://www.academia.edu/23429460/L_archivio_salvato_Appunti_sulla_narrativa_di_Maria_Attanasio, 2008, nº 1-2.
TODESCO Serena, *L'isola delle madri assenti: tracce di presenza femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea (1990-2007)*, Thèse de doctorat, University College Cork, Cork, 2012.

Sur John Banville

BANVILLE John, « Les interprètes de l'été » dans Jacqueline Genet et Elizabeth Hellegouarc'h (dir.), *Le processus de création chez les écrivains irlandais contemporains*, Caen, Presses universitaires de Caen (coll. « Littérature et civilisation irlandaises »), 2012, p. 159-164.
BERENSMEYER Ingo, « John Banville. Fictions of Order », *English and American Studies in German*, consulté le 11 janvier 2021, http://www.degruyter.com/view/journals/east/2000/2001/article-p109.xml, 8 novembre 2001, vol. 2000, nº 2001, p. 109-112.
COUGHLAN Patricia, « Banville, the Feminine, and the Scenes of Eros », *Irish University Review*, consulté le 12 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/25517294, 2006, vol. 36, nº 1, p. 81-101.
D'HOKER Elke, « "Everything has to be qualified": Reading as Misreading in John Banville and Paul de Man », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, consulté le 10 janvier 2021, https://doi.org/10.1080/00111619.2018.1427546, 20 octobre 2018, vol. 59, nº 5, p. 536-546.
D'HOKER Elke, « Confession and Atonement in Contemporary Fiction: J. M. Coetzee, John Banville, and Ian McEwan », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, consulté le 10 janvier 2021, https://doi.org/10.3200/CRIT.48.1.31-43, 2006, vol. 48, nº 1, p. 31-43.
D'HOKER Elke, *Visions of Alterity: Representation in the Works of John Banville*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
D'HOKER Elke, « Portrait of the Other as a Woman with Gloves: Ethical Perspectives in John Banville's The Book of Evidence », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, consulté le 9 janvier 2021, https://doi.org/10.1080/00111610209599934, 1 janvier 2002, vol. 44, nº 1, p. 23-37.
GEFTER WONDRICH Roberta, « "The Familiar Otherwhere of Art" : Awareness, Creation, Redemption, Art and the Artistic Imagination in John Banville's Trilogy of Art », *Prospero*, consulté le 12 janvier 2021, https://www.openstarts.units.it/handle/10077/7081, 1997, nº 4, p. 94-110.
IMHOF Rüdiger, *John Banville: A Critical Introduction*, Dublin, Wolfhound Press, 1997.
JACKSON Tony E., « Science, Art, and the Shipwreck of Knowledge: The Novels of John Banville », *Contemporary Literature*, consulté le 11 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/1208977, 1997, vol. 38, nº 3, p. 510-533.
JOUSNI Stéphane, « The Icon and the Text : Instability of énonciation in John Banville's Artistic Trilogy », *Caliban*, consulté le 12 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/calib_1278-3331_2001_num_9_1_1419, 2001, vol. 9, nº 1, p. 135-142.
KENNY John, « Well Said Well Seen: The Pictorial Paradigm in John Banville's Fiction », *Irish University Review*, consulté le 12 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/25517292, 2006, vol. 36, nº 1, p. 52-67.
LOUVEL Liliane, « John Banville, Ghosts : « l'étoffe des rêves » », *Etudes irlandaises*, consulté le 11 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1997_num_22_1_1380, 1997, vol. 22, nº 1, p. 35-52.
MCMINN Joseph, « Ekphrasis and the novel: the presence of paintings in John Banville's fiction », *Word & Image*, consulté le 8 janvier 2021, https://doi.org/10.1080/02666286.2002.10404984, 1 juillet 2002, vol. 18, nº 3, p. 137-145.
MCMINN Joseph, *The Supreme Fictions of John Banville*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

MCNAMEE Brendan, « Interpretation, suspension, response: a reading of John Banville's Athena », *Orbis Litterarum*, consulté le 9 janvier 2021, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1600-0730.2006.00821.x, 2006, vol. 61, nº 3, p. 183-201.
MÜLLER Anja, « "You have been framed": the function of ekphrasis for the representation of women in John Banville's trilogy ("The Book of Evidence, Ghosts, Athena") », *Studies in the Novel*, consulté le 12 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/29533635, 2004, vol. 36, nº 2, p. 185-205.
O'CONNELL Mark, « On Not Being Found: A Winnicottian Reading of John Banville's Ghosts and Athena », *Studies in the Novel*, consulté le 9 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/41289429, 2011, vol. 43, nº 3, p. 328-342.
PIETRZAK Wit, « "A Stage-Hand, Perhaps": Life as a Stage Play in John Banville's the Book of Evidence », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, consulté le 10 janvier 2021, https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1765725, 19 octobre 2020, vol. 61, nº 5, p. 568-576.
ROBIN Thierry, « Liars, Similes and Story-Tellers in The Blue Guitar (2015) by John Banville: Anamnesis and Forgery » dans Regina Rudaitytė (dir.), *History, Memory and Nostalgia in Literature and Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 103-123.

Sur Julian Barnes

ACHER Lionel, « Jeux de miroir[s] dans *Le Perroquet de Flaubert* » dans Antoine Capet, Aïssatou Sy-Wonyu et Philippe Romanski (dir.), *Flaubert's Parrot de Julian Barnes : « Un symbole du logos ? »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre (coll. « Hors collection »), 2018, p. 103-118.
BERNARD Catherine, « Flaubert's Parrot : le reliquaire mélancolique », *Études anglaises*, consulté le 3 mars 2022, http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2001-4-page-453.htm?try_download=1, 2001, vol. 54, nº 4, p. 453-464.
GUIGNERY Vanessa, « "Ne pas la boucler avec Flaubert" : l'obsession perpétuelle de Julian Barnes » dans Éric Dayre et Florence Godeau (dir.), *D'après Flaubert*, Paris, Éditions Kimé (coll. « Détours littéraires »), 2021, p. 141-160.
GUIGNERY Vanessa, « Sur la piste des perroquets. Les figures de la quête dans Flaubert's Parrot de Julian Barnes » dans Antoine Capet, Aïssatou Sy-Wonyu et Philippe Romanski (dir.), *Flaubert's Parrot de Julian Barnes : « Un symbole du logos ? »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre (coll. « Hors collection »), 2018, p. 29-45.
GUIGNERY Vanessa, *« Flaubert's parrot ». Julian Barnes*, Paris, A. Colin CNED, 2001.

Sur Antoine Bello

CHAUDET Chloé, « Mensonges à grande échelle dans la trilogie d'Antoine Bello. Re(con)figurations d'un imaginaire complotiste transséculaire », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, consulté le 26 juillet 2021, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx22.05, 17 mai 2021, nº 22, p. 47-58.

Sur Dario Fo et Piero Sciotto

PODDI Stefano, « Tra gennio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (II parte) », *Il giornale della numismatica*, février 2012, nº 2, p. 40-43.
PODDI Stefano, « Tra genio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (I parte) », *Il giornale della numismatica*, janvier 2012, nº 1, p. 40-44.
SCIOTTO Antonio, « Ciulla, falsario e giullare contro i politici e i banchieri », *Il Manifesto*, consulté le 19 septembre 2018, https://ilmanifesto.it/edizione/il-manifesto-del-18-11-2014/, 18 nov. 2014.

Sur Italo Calvino

BONSAVER Guido, « Città senza tempo: cronologia "debole" e tracce benjaminiane nelle "Città invisibili" di Italo Calvino », *Italianistica*, consulté le 8 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/23934842, 2002, vol. 31, nº 2-3, p. 51-62.
BREINER Laurence A., « Italic Calvino: The Place of the Emperor in "Invisible Cities" », *Modern Fiction Studies*, consulté le 8 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/26283507, 1988, vol. 34, nº 4, p. 559-573.
BRIGATTI Virna, « Il finale gnoseologico delle "Città invisibili" di Italo Calvino », *ACME : Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, consulté le 6 septembre 2021, https://www.academia.edu/6613766/_Il_finale_gnoseologico_delle_Citt%C3%A0_invisibili_di_Italo_Calvino_in_ACME_3_2010_, 2010, LXIII, nº 3, p. 293-307.
CALVINO Italo, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, traduit par Christophe Mileschi, [1988], Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2018.
CAPOFERRO Riccardo, « Le città invisibili: lo spazio urbano come modello di conoscenza », *Fictions: Studi sulla narratività*, consulté le 5 septembre 2021, https://www.torrossa.com/en/resources/an/2235888, 2006, nº 5, p. 41-48.
CICCUTO Marcello, « L'immagine dello spazio nelle "Città invisibili" di Italo Calvino », *Italianistica*, consulté le 5 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/23934845, 2002, vol. 31, nº 2-3, p. 77-84.
FERRARO Bruno, « Percorsi narrativi e tracciati temporali nelle "Città invisibili" di Italo Calvino », *Italianistica*, consulté le 8 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/23933728, 1994, vol. 23, nº 2-3, p. 483-490.
FRASSON-MARIN Aurore, « Structures, signes et images dans les "Villes invisibles" d'Italo Calvino », *Revue des études italiennes*, mars 1977, XXIII, nº 1, p. 23-48.
LEVY Clément, « Dislocation et déterritorialisation dans "Les Villes invisibles" d'Italo Calvino », *Revue des Sciences Humaines*, consulté le 5 septembre 2021, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00956907, 2010, vol. 300, p. 55-69.
LIZZA Marinella et GIUDICETTI Gian Paolo, « I nomi delle Città invisibili di Italo Calvino », *Il Nome nel testo*, consulté le 6 septembre 2021, https://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt/article/view/369, 2010, XII, p. 365-372.
MILANINI Claudio, *L'Utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti (coll. « Strumenti di studio »), 1990.
MISCHITELLI Maria Pia et PALOMBI Melinda, « Voyages dans l'en-deçà avec Italo Calvino. Les "Cosmicomics" et les "Villes invisibles", esquisses cartographiques », *Fabula / Les colloques*, consulté le 9 septembre 2020, http://test.fabula.org/colloques/document4813.php, 2017, Voyages imaginaires et récits des autres mondes (XIXe-XXIe siècles).
PASOLINI Pier Paolo, « Postfazione, tiré de "Italo Calvino, Le città invisibili", dans P. P. Pasolini, et Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Saggi sulla letteratura e sull'arte, Milano, Mondadori, 1999, t. II, p. 1724-1730 » dans *Le città invisibili*, [1972], Milano, Mondadori, 2015, p. 161-166.
PETRONI Franco, « Italo Calvino: dall'"impegno" all'Arcadia neocapitalistica », *Studi Novecenteschi*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.jstor.org/stable/43448551, 1976, vol. 5, nº 13/14, p. 57-101.
RAVAZZOLI Flavia, « Alla ricerca del lettore perduto in "Le Città invisibili" di Italo Calvino », *Strumenti critici*, 1978, vol. 35, p. 99-117.
RIZZARELLI Giovanna, « La città di carta e inchiostro: "Le città invisibili" di Italo Calvino e la letteratura utopica », *Italianistica*, consulté le 5 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/23934855, 2002, vol. 31, nº 2-3, p. 219-235.
SERVANT Barbara, *Légèreté pensive et énergie romanesque : Italo Calvino, Iris Murdoch et Raymond Queneau*, Rennes 2, Rennes, 2019.
SPRINGER Carolyn, « Textual Geography: The Role of the Reader in "Invisible Cities" », *Modern Language Studies*, consulté le 8 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/3194671, 1985, vol. 15, nº 4, p. 289-299.
TONIN Simone, « Sulle necessità spaziali del narrare calviniano », *Studi Novecenteschi*, consulté le 6 septembre 2021, https://www.torrossa.com/en/resources/an/2202495, décembre 2005, vol. 32, nº 70, p. 181-196.

Sur Umberto Eco

CAPOZZI Rocco, « Revisiting History: Conspiracies and Fabrication of Texts in "Foucault's Pendulum" and "The Prague Cemetery" », *Italica*, consulté le 30 août 2016, http://www.jstor.org/stable/24368406, 2013, vol. 90, nº 4, p. 620-649.
COSSU Maria Grazia, « Esempi di antisemitismo culturale nel romanzo "Il cimitero di Praga" di Umberto Eco », *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, consulté le 8 juin 2021, https://rivista-incontri.nl/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-113004, 2012, vol. 27, nº 2, p. 32-41.
DI MARTINO Loredana, « Between "New Realism" and "Weak Thought": Umberto Eco's "Negative Realism" and the Discourse of Late Postmodern Impegno », *Quaderni d'italianistica*, consulté le 19 octobre 2016, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/19424, 2012, vol. 33, nº 2, p. 189-218.
ECO Umberto et REYNOLDS Mark, « Interwiew with Mark Reynolds », *Untitled Books*, consulté le 7 juin 2016, http://untitledbooks.com/features/interviews/umberto-eco, décembre 2012, vol. 50, déc. 2012.
FERRARIS Maurizio, « Capitan Simonini c'est moi », *Alfabeta2*, consulté le 7 juin 2016, https://www.alfabeta2.it/2011/01/17/"capitan-simonini-c'est-moi, 17 janv. 2011.
FISTETTI Francesca, « Storia e invenzione ne "Il cimitero di Praga" di Umberto Eco », *Studi Novecenteschi*, consulté le 7 juillet 2021, http://www.jstor.org/stable/26551410, 2014, vol. 41, nº 88, p. 413-440.
GANERI Margherita, *Il « caso » Eco*, Palermo, Palumbo (coll. « La scrittura e l'interpretazione »), 1991.
GARCIA ANDRIESCU Anca, « Inventing the Enemy. When Propaganda Becomes History », *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, consulté le 19 octobre 2016, https://www.degruyter.com/view/j/ausp.2013.5.issue-1/ausp-2014-0005/ausp-2014-0005.xml, 2014, vol. 5, nº 1, p. 59-66.
GOLDKORN Wlodek, « Umberto Eco, gli ebrei e i complotti », *L'Espresso*, consulté le 7 juin 2016, https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2010/10/28/news/eco-gli-ebrei-e-i-complotti-1.25452/, 28 oct. 2010.
MAGRIS Claudio et ECO Umberto, « Menzogna. Come costruire un falso e diffonderlo nel mondo », *Corriere della Sera*, consulté le 25 janvier 2016, https://www.corriere.it/cultura/10_novembre_29/magris-eco-menzogna_bb934b18-fb93-11df-bfbe-00144f02aabc.shtml, 29 nov. 2010.
MARNIERI Maria Teresa, « Il cimitero di Praga di Umberto Eco, romanzo delle ambiguità. Invenzione narrativa e realtà storica tra misteri e intrighi del XIX secolo », *Revista de Lenguas Modernas*, consulté le 12 mars 2021, http://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/23851, 2014, nº 20, p. 77-97.
MILANESI Claudio, « Il complotto, il gioco, la realtà : Umberto Eco, George Orwell, Primo Levi, Dan Brown… » dans Stefano Magni (dir.), *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (coll. « Textuelles »), 2015, p. 91-102.
PAOLI Paul-François et TAGUIEFF Pierre-André, *Eco peut-il écrire ce qu'il veut ?*, https://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/17/03005-20110317ARTFIG00477-eco-peut-il-ecrire-ce-qu-il-veut.php , 17 mars 2011, consulté le 15 juillet 2016.
PICCHIORRI Emiliano, « Padre Bresciani nel "Cimitero di Praga". Eco, riscrittura, citazione », *Parole Rubate / Purloined Letters*, consulté le 19 octobre 2016, http://dspace-unipr.cineca.it/handle/1889/1714, 2011, nº 4.
SCARAFFIA Lucetta, « Umberto Eco: il voyeur del male », *Osservatore Romano*, 30 oct. 2010.

Sur Sergio Luzzatto

CHARUTY Giordana, « Sergio Luzzatto, Max Fox o le relazioni pericolose », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, consulté le 26 juin 2022, https://journals.openedition.org/gradhiva/4795#bodyftn9, 4 décembre 2019, nº 30, p. 156-159.
VIVO Giancarlo DE, « Girolamini, il doppio gioco di vero e falso », *Il Manifesto*, consulté le 28 juin 2022, https://ilmanifesto.it/girolamini-il-doppio-gioco-di-vero-e-falso/, 10 avr. 2019.

Sur Rita Monaldi et Francesco Sorti

BERNI Simone, *Il caso Imprimatur. Storia di un romanzo italiano bestseller internazionale bandito in Italia*, Macerata, Biblohaus, 2015.
JANSEN Hanne, « The author strikes back. The author–translator dialogue as a special kind of paratext » dans Catherine Way, Sonia Vandepitte, Reine Meylaerts et Magdalena Bartłomiejczyk (dir.), *Tracks and Treks in Translation Studies: Selected papers from the EST Congress, Leuven 2010*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2013, p. 247-266.

Sur Georges Perec

BALLESTERO Catherine, « Un cabinet d'amateur ou le "testament artistique" de Georges Perec » dans *Cahiers Georges Perec, n°6, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*, Paris, Seuil, 1996, p. 164-172.
BENABOU Marcel, « Faux et usage de faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur*, printemps 1994, nº 3, p. 25-36.
CHAUVIN Andrée, HARTJE Hans, LARRIVE Véronique et MONK Ian, « Le "cahier des charges" d'Un cabinet d'amateur », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6, p. 128-156.
DANGY-SCAILLIEREZ Isabelle, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Honoré Champion (coll. « Littérature de notre siècle »), 2002.
DECOUT Maxime, « Le masque & la plume. À propos du Condottière de Perec », *Acta Fabula*, consulté le 29 novembre 2016, http://www.fabula.org/acta/document6855.php, 19 mars 2012, vol. 13, n° 3.
GASCOIGNE David, *The Games of Fiction. Georges Perec and Modern French Ludic Narrative*, Oxford, Berne & Berlin, Peter Lang (coll. « Modern French Identities »), 2006.
HECK Maryline, « Le Condottière, nouveau fragment d'une autobiographie éclatée de Georges Perec » dans Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *Les Intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2016, p. 209-219.
MAGNE Bernard, « La figure de l'orphelin dans l'œuvre de Georges Perec » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux (coll. « Modernités »), 2005, p. 299-315.
MAGNE Bernard, « Peinturecriture » dans *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse (coll. « Les Cahiers de Littératures »), 1989.
MOLTENI Patrizia, « Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6.
MONTALBETTI Christine, « Autour du Catalogue de l'antiquaire : petite enquête sur les moyens de décision du statut d'un texte » dans Madeleine Renouard (dir.), *Pierre Albert-Birot. Laboratoire de modernité. Colloque de Cerisy, septembre 1995*, Paris, J.-M. Place (coll. « Surfaces »), 1997, p. 127-134.
MONTFRANS Manet van, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi (coll. « Faux titre »), 1999.
PEREC Georges, « Je ne suis absolument pas critique d'art », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6.
PEREC Georges et WHITE Cuchi, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne, 1981.
QUELEN Dominique et REBEJKOW Jean-Christophe, « Un cabinet d'amateur : le lecteur ébloui », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6, p. 173-184.
REGGIANI Christelle, *L'Éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam, Rodopi (coll. « Faux titre »), 2010.
ROSIENSKI-PELLERIN Sylvie, *Perecgrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Toronto, Éditions du Gref (coll. « Theoria »), 1995.
SAMOYAULT Tiphaine, « Le Collectionneur », *Le Cabinet d'amateur*, décembre 1997, nº 6, p. 83-100.
WADHERA Priya, *Original Copies in Georges Perec and Andy Warhol*, Leiden, Brill (coll. « Faux titre »), 2017.

Sur Grégoire Polet

RICHIR Alice, « Excusez les fautes du copiste, de Grégoire Polet, ou la mise en scène du soupçon », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, consulté le 5 juin 2021, http://journals.openedition.org/textyles/2353, 2013, nº 43, p. 51-61.

Sur Cécile Portier

LELEVE Loïse et PORTIER Cécile, « Entretien avec Cécile Portier », *Romanesques*, 2021, nº 13, p. 233-259.
PORTIER Cécile, « Étant donnée : une fable poétique sur le régime de notre identité numérique », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, consulté le 6 novembre 2020, http://journals.openedition.org/itineraires/3124, 2016, nº 2015-3.

Sur Leonardo Sciascia

AMBROISE Claude, « La Passione » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita (coll. « Gli Omaggi »), 1985, p. 125-136.
AMBROISE Claude, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Milano, Mursia, 1974.
AMBROISE Claude, « Sciascia e il giallo » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Milano, Mursia, 1974, p. 233-251.
BERGAMASCO Francesco, « Come si può essere siciliani? Il dialogo metaletterario nel Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia », *Critica letteraria*, consulté le 28 septembre 2021, https://www.torrossa.com/en/resources/an/2198087, 2008, II, nº 139, p. 370-379.
CALVINO Italo, « Lettere di Italo Calvino a Leonardo Sciascia », *Forum Italicum*, consulté le 1 octobre 2021, https://doi.org/10.1177/001458588101500109, 1981, vol. 15, nº 1, p. 62-72.
CANNON JoAnn, « History as a Mode of Comprehension and History as Fabulation. A Reading of Sciascia's Morte dell'Inquisitore and Il consiglio d'Egitto », *Forum italicum*, 1985, vol. 19, nº 1, p. 78-96.
CEDERNA Camilla Maria, *Imposture littéraire et stratégies politiques. « Le Conseil d'Égypte » des Lumières siciliennes à Léonardo Sciascia*, Paris, Honoré Champion (coll. « Textes et études »), 1999.
CHU Mark, « Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality », *Italica*, consulté le 29 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/479582, 1998, vol. 75, nº 1, p. 78-92.
COLLURA Matteo, *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.
DI VENUTA Maria, « La "fredda" e "allegra" impostura dell'abate Vella nella Palermo settecentesca » dans Luisa Scalabroni (dir.), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, Pisa, Edizioni ETS (coll. « La Piazza Universale »), 2010, p. 283-293.
FARRELL Joseph, « Sicilies: Tomasi di Lampedusa and Leonardo Sciascia » dans Davide Messina (dir.), *« Il Gattopardo » at Fifty*, Ravenna, Longo (coll. « L'interprete »), 2010, p. 73-86.
GRAVINA Giacomo Pace, « Beyond the Lighthouse. Sicily and the 'Sicilies':: Institutional Readings of a Borderland » dans *Spatial and Temporal Dimensions for Legal History*, Max Planck Institute for European Legal History (coll. « Research Experiences and Itineraries »), 2016, vol.6, p. 279-288.
GRILLI Giuseppe, « Il complotto spagnolo del Consiglio d'Egitto e la congiura siciliana di Senyoria », *Quaderni Leonardo Sciascia*, consulté le 2 octobre 2021, https://www.torrossa.com/en/resources/an/2271362, 2001, nº 5, p. 175-181.
KWA Shiamin, « Symmetry and the Quest for Justice in Leonardo Sciascia's Il Consiglio d'Egitto », *Italica*, consulté le 27 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/30038791, 2003, vol. 80, nº 3, p. 353-370.
MADRIGNANI Carlo A., « Il gioco degli enigmi » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita (coll. « Gli Omaggi »), 1985, p. 139-146.

MOLITERNI Fabio, « Letteratura come scrittura dello strazio. Per una rilettura de *Il Consiglio d'Egitto* di Leonardo Sciascia », *Critica letteraria*, consulté le 28 septembre 2021, https://www.torrossa.com/en/resources/an/2198087, 2003, III, nº 120, p. 525-547.
MOTTA Antonio (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita (coll. « Gli Omaggi »), 1985.
ONOFRI Massimo, *Storia di Sciascia*, Roma, Bari, Laterza (coll. « Biblioteca di cultura moderna »), 1994.
PAPPALARDO Salvatore, « From Ibn Ḥamdīs to Giufà: Leonardo Sciascia and the Writing of a Siculo-Arab Literary History », *Italian Culture*, consulté le 29 septembre 2021, https://doi.org/10.1080/01614622.2017.1314097, 2018, vol. 36, nº 1, p. 32-47.
PULEIO Bernardo, « Il Consiglio d'Egitto » dans *Il paradigma impossibile. Nuovi saggi su Leonardo Sciascia*, Palermo, Nuova Ipsa (coll. « Politecnico Mediterraneo Sociologia »), 2005, p. 53-77.
ROSENGARTEN Frank, « Homo Siculus: Essentialism in the Writing of Giovanni Verga, Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, and Leonardo Sciascia » dans Jane Schneider (dir.), *Italy's « Southern Question ». Orientalism in One Country*, New York, Routledge, 1998, p. 117-131.
SCALIA Gianni, « Il primo lemma di Leonardo Sciascia » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita (coll. « Gli Omaggi »), 1985, p. 151-156.
SCIASCIA Leonardo, « Come si può essere siciliani? » dans *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 9-13.
SCIASCIA Leonardo, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, 2e édition, Torino, Einaudi (coll. « Saggi »), 1970.
SCIASCIA Leonardo, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1961.
SCIASCIA Leonardo et PADOVANI Marcelle, *La Sicile comme métaphore. Entretiens avec Marcelle Padovani*, traduit par Marcelle Padovani, Paris, Stock (coll. « Nouveau cabinet cosmopolite »), 1993.
SCINA Domenico et BAVIERA ALBANESE Adelaide (dir.), *L'arabica impostura*, Palermo, Sellerio, 1978.
SPRINGER Carolyn, « History, Fantasy, and Fraud: The Status of Historical Representation in Sciascia's Il consiglio d'Egitto », *Italica*, consulté le 27 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/478927, 1989, vol. 66, nº 2, p. 176-185.
TRAINA Giuseppe, *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, Milano, La Vita felice (coll. « Porte aperte »), 1999.

Sur Pierre Senges

ADLER Aurélie, « La voix polémique du faussaire dans Fragments de Lichtenberg » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard (coll. « Écritures contemporaines »), 2018, p. 37-49.
BARRABAND Mathilde, « Dans la bibliothèque avec une clé anglaise. Enquête policière et enquête érudite dans l'œuvre de Pierre Senges » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard (coll. « Écritures contemporaines »), 2018, p. 51-64.
BERTINA Arno et SENGES Pierre, « Correspondance entre Arno Bertina et Pierre Senges », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, consulté le 13 septembre 2021, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.09, 2010, nº 1, p. 84-93.
BOUJU Emmanuel, « Consistency. Pierre Senges ou l'esprit de suite » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard (coll. « Écritures contemporaines »), 2018, p. 129-145.
CAMUS Audrey, « Roman et antiroman : Chevillard, Senges, Volodine », *Littérature*, consulté le 8 juillet 2022, https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-92.htm, 2015, vol. 180, nº 4, p. 92-104.
CAMUS Audrey, « Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges » dans *L'Exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 169-179.
CAMUS Audrey, « Anatomie de la fiction : Veuves au maquillage de Pierre Senges », *Littérature*https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-3-page-21.htm, 2008, vol. 151, nº 3, p. 21-33.

CAMUS Audrey, « Restaurer le blanc des cartes ou comment Pierre Senges escamota l'Amérique » dans Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell (dir.), *La Carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2008, p. 247-265.
CAMUS Audrey et DEMANZE Laurent, « Introduction » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard (coll. « Écritures contemporaines »), 2018, p. 13-21.
CAMUS Audrey et DEMANZE Laurent (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard (coll. « Écritures contemporaines »), 2018.
CAMUS Audrey et DEMANZE Laurent, « "Préférer Pergame à Alexandrie". Entretien avec Pierre Senges » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard (coll. « Écritures contemporaines »), 2018, p. 147-160.
CHASSAY Jean-François, « L'Amérique n'existe pas, c'est un livre qui nous le dit », *Fabula / Les colloques*, consulté le 6 septembre 2020, http://www.fabula.org/colloques/document2230.php, 2013, Les mauvaises lectures.
DEMANZE Laurent, « L'apocalypse selon Senges » dans *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012, vol.2, p. 211-220.
DEMANZE Laurent, « Pierre Senges (Variations) », *Remue.net*, consulté le 1 octobre 2018, https://www.academia.edu/19539005/Pierre_Senges_Variations_.
DUPONT Nathalie, « Savoir dérouter. Pierre Senges, érudit égarant », *Contemporary French & Francophone Studies*, consulté le 26 octobre 2020, https://doi.org/10.1080/17409292.2016.1202472, décembre 2016, vol. 20, nº 4-5, p. 657-666.
SENGES Pierre, « Des ébauches prises sur le fait », *Littérature*, consulté le 16 septembre 2020, http://www.cairn.info/revue-litterature-2015-2-page-127.htm, 2015, n° 178, nº 2, p. 127-142.
SENGES Pierre, « Comment composer ses états d'âme ? » dans Matteo Majorano (dir.), *Il ritorno dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet (coll. « Quodlibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea »), 2014, p. 61-76.
SENGES Pierre, « Préface » dans *L'Art de naviguer*, traduit par Catherine Vasseur, Marseille, Vagabonde, 2010, p. 7-14.

Sur Fanny Taillandier

JAMES Alison, « False Documents and Fragile Fictions in Contemporary French Literature: Convergences, Configurations, Conversions », *L'Esprit Créateur*, consulté le 10 septembre 2021, *https://muse.jhu.edu/article/800238*, 2021, vol. 61, nº 2, p. 10-23.
TAILLANDIER Fanny, *Par les écrans du monde*, Paris, Seuil (coll. « Fiction & Cie »), 2018.
TAILLANDIER Fanny, « Lascaux 4. Les Mystères du XXIe siècle », *Mouvement*, novembre 2017, nº 91, nov. 2017 p. 25-28.
TAILLANDIER Fanny, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle. Archéologie d'une utopie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Perspectives critiques »), 2016.
TAILLANDIER Fanny, « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie. Pour une appropriation littéraire et philosophique du lotissement Levitt et de ses avatars », *Urbanités*, consulté le 31 mars 2019, *http://www.revue-urbanites.fr/le-lotissement-comme-utopie-pour-une-appropriation-litteraire-et-philosophique-du-lotissement-levitt-et-de-ses-avatars/*, 14 octobre 2015, Hors numéros. Dossier Régional « Banlieues françaises, 2005-2015 ».
TAILLANDIER Fanny, « Lésigny, c'est l'Amérique ! », *Le Monde*, consulté le 1 avril 2019, *https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/10/17/lesigny-c-est-l-amerique_4507019_4497186.html*, 17 oct. 2014.
VERNA Marisa, « Des images en quête de sens. "Par les écrans du monde" de Fanny Taillandier », *SigMa*, consulté le 10 septembre 2021, *http://www.camerablu.unina.it/index.php/sigma/article/view/7508*, 2020, nº 4, p. 793-811.

Bibliographie critique sur le faux

Faux et littérature

Théorie de la fiction et narratologie

BARON Christine, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels » dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des hautes études en sciences sociales (coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales »), 2005, p. 295-310.
BARONI Raphaël, « Crier au storytelling ! Réflexions sur les usages instrumentaux des récits mimétiques », *Comparatismes en Sorbonne*, consulté le 27 juin 2022, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue7/7_R_Baroni.pdf#xd_co_f=NTNmMWNiMDgtMzIzZi00M2M0LWI4YTItNTgzYjM4NDIzYWNk~, 2016, nº 7.
BARONI Raphaël, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 2009.
BARONI Raphaël, « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *Poétique*, consulté le 31 août 2021, http://www.cairn.info/revue-poetique-2007-3-page-259.htm?try_download=1, 2007, vol. 3, nº 151, p. 259-277.
BARTHES Roland, « La mort de l'auteur [1968] » dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Tel quel »), 1970.
BAUMAN Zygmunt, *Postmodern Ethics*, Oxford Cambridge (Mass.), Blackwell, 1993.
BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 2008.
BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 2006.
BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 1998.
BETTETINI Maria Tilde, « Contributi per una storia della finzione: menzogne 2.0 » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 154-165.
BETTINI Maurizio, « Mythos/Fabula: Authoritative and Discredited Speech », *History of Religions*, consulté le 3 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/10.1086/503713, 2006, vol. 45, nº 3, p. 195-212.
BOUJU Emmanuel (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Cahiers du Groupe Phi »), 2002.
BROOKS Peter, « Fiction and Its Referents: A Reappraisal. Foreword », *Poetics Today*, consulté le 15 juin 2019, https://www.jstor.org/stable/1772151, 1983, vol. 4, nº 1, p. 73-75.
CAÏRA Olivier, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales (coll. « En temps & lieux »), 2011.
CHAUDENAY Roland de, *Les Plagiaires. Le Nouveau Dictionnaire*, Paris, Perrin, 2001.
CHEVROLET Teresa, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
CITTON Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
COHN Dorrit, « Metalepsis and Mise en Abyme », *Narrative*, consulté le 12 juin 2021, http://muse.jhu.edu/content/crossref/journals/narrative/v020/20.1.cohn.html, traduit par Lewis S. Gleich, 2012, vol. 20, nº 1, p. 105-114.
COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, traduit par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 2001.
DAVID Jérôme, « Le premier degré de la littérature », *LHT Fabula*, consulté le 15 mars 2019, http://www.fabula.org/lht/9/david.html, 1 février 2012.
DOLEŽEL Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press (coll. « Parallax »), 1998.
DOLEŽEL Lubomír, « Truth and Authenticity in Narrative », *Poetics Today*, consulté le 2 janvier 2016, http://www.jstor.org/stable/1772407, 1980, vol. 1, nº 3, p. 7-25.
ECO Umberto, « La forza del falso » dans *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani (coll. « Saggi Bompiani »), 2002, p. 292-323.

ECO Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996.
ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.
ECO Umberto, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) » dans *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 381-404.
ECO Umberto, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani (coll. « Studi Bompiani ; 22. Il campo semiotico »), 1979.
FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? [1969] » dans *Dits et écrits, 1954-1988. Tome I : 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994.
GARNIER Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, Bern, Peter Lang (coll. « Nouvelle poétique comparatiste »), 2001.
GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 2014.
GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2014.
GENETTE Gérard, « De la figure à la fiction » dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des hautes études en sciences sociales (coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales »), 2005, p. 21-35.
GENETTE Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », *Protée*https://constellation.uqac.ca/2340/1/Vol_19_no_1.pdf#page=9, hiver 1991, vol. 19, nº 1, p. 9-18.
GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Poétique »), 1972.
HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit par Pierre Cadiot, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1986.
HAMON Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz (coll. « Histoire des idées et critique littéraire »), 1983.
HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, consulté le 30 juin 2021, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957, 1972, vol. 6, nº 2, p. 86-110.
JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Écriture »), 1992.
LAMBERT-BEATTY Carrie, « Make-Believe: Parafiction and Plausibility », *October*, consulté le 9 juin 2018, http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/octo.2009.129.1.51, août 2009, vol. 129, p. 51-84.
LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 2016.
LAVOCAT Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010.
LEONARD-ROQUES Véronique, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation » dans Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (coll. « Littératures »), 2008, p. 25-48.
MONTALBETTI Christine, « La fiction invisible. (À propos de Dorrit Cohn, Le Propre de la fiction) » dans Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Cahiers du Groupe Phi »), 2002, p. 201-211.
MONTALBETTI Christine, « Fiction, réel, référence », *Littérature*, consulté le 18 mai 2022, http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_123_3_1719, 2001, vol. 123, nº 3, p. 44-55.
PENNANECH Florian, « Poétique de la démotivation » dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (coll. « Essais et savoirs »), 2012, p. 133-147.
PERROT-CORPET Danielle, « Fictions en quête d'auteur : immersion, performance et auctorialité à l'ère du storytelling transmédial », *COnTEXTES*, consulté le 27 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/7135, 2019, nº 22.
PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des hautes études en sciences sociales (coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales »), 2005.
RABAU Sophie, « Comment saboter un texte ? », *Fabula / Les colloques*, consulté le 4 septembre 2020, https://www.fabula.org:443/colloques/document5779.php, 15 octobre 2018, « Le coup de la panne ». Ratés et dysfonctionnements textuels.
RABAU Sophie, « Introduction : Pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? » dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (coll. « Essais et savoirs »), 2012, p. 5-18.
RABAU Sophie, « Lire contre l'auteur (le lecteur) » dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (coll. « Essais et savoirs »), 2012, p. 117-132.

RABAU Sophie, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pagmatique, de la sphraggis antique à Vidas escritas de Javier Marías » dans Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Cahiers du Groupe Phi »), 2002, p. 227-239.
ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1976.
RYAN Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états » dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des hautes études en sciences sociales (coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales »), 2005, p. 201-223.
RYAN Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éd. Théâtrales (coll. « Sur le théâtre »), 2006.
SALMON Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte (coll. « La Découverte poche »), 2008.
SCHAEFFER Jean-Marie, « Préface » dans *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales (coll. « En temps & lieux »), 2011, p. 7-12.
SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1999.
SCHAEFFER Jean-Marie et PIER John, « La métalepse, aujourd'hui », *Vox poetica*, consulté le 12 juin 2021, http://www.vox-poetica.org/t/articles/pierschaeffer.html#notebas, 2005.
SMITH Lynn, « Not the Same Old Story », *Los Angeles Times*, consulté le 14 juin 2018, http://articles.latimes.com/2001/nov/11/news/cl-2758, 11 nov. 2001.
VERNET Matthieu, « L'auteur en soupçon : déjouer la fiction d'autorité » dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (coll. « Essais et savoirs »), 2012, p. 99-115.
WAGNER Frank, « Fictions du storytelling », *Littérature*, consulté le 13 juin 2022, https://www.cairn.info/revue-litterature-2021-2-page-52.htm, 2021, vol. 202, nº 2, p. 52-63.
WAGNER Frank, « Marbot à l'épreuve de la relecture », *Poétique*, consulté le 14 mai 2018, http://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-259.htm, 2017, nº 182, p. 259-278.
WAGNER Frank, « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, consulté le 19 octobre 2021, http://www.cairn.info/revue-poetique-2012-4-page-387.htm, 2012, vol. 4, nº 172, p. 387-407.
WAGNER Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, consulté le 15 juin 2021, https://researchportal.unamur.be/en/publications/glissements-et-d%C3%A9phasages-note-sur-la-m%C3%A9talepse-narrative, 2002, nº 130, p. 235-253.

Histoire littéraire

ABELES Luce, « Du *Cousin Pons* à *L'Aiguille creuse* : les musées privés romanesques au XIXe siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, consulté le 12 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/40532107, 1995, vol. 95, nº 1, p. 27-35.
BIASI Pierre-Marc de, « Système et déviances de la collection à l'époque romantique (*Le Cousin Pons*) », *Romantisme*, consulté le 12 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5322, 1980, vol. 10, nº 27, p. 77-93.
COMBES Annie, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989.
DERUELLE Aude, « Le cas du personnage historique », *L'Année balzacienne*, consulté le 30 juin 2021, http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-89.htm, 2005, n° 6, nº 1, p. 89-108.
ELVIRA Muriel et BEHAR Roland, « Falsifications, polémiques historiographiques et création littéraire au Siècle d'Or », *e-Spania*, consulté le 26 octobre 2020, http://journals.openedition.org/e-spania/29489, février 2019, nº 32.
FACCHETTI Giulio Mauro et BIAVASCHI Paola, *Scrittura e falsità*, Roma, Italie, G. Bretschneider, 2009.
GANERI Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, P. Manni (coll. « Antifone »), 1999.
GROOM Nick, « Fakelit » dans Jonathan Long et Peter Knight (dir.), *Fakes and Forgeries: The Politics of Authenticity in Art and Culture*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2004, p. VII-XIII.

GROOM Nick, *The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002.
GROOM Nick (dir.), « Afterword » dans *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 259-261.
GROOM Nick, « Fragments, Reliques, & MSS: Chatterton and Percy » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 188-209.
GROOM Nick, « Introduction » dans Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 3-11.
GROOM Nick (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999.
KALIFA Dominique, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIXe siècle », *Romantisme*, consulté le 16 juillet 2021, https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-3-page-3.htm, 2010, vol. 149, nº 3, p. 3-23.
MEYER-BOLZINGER Dominique, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première (coll. « En question »), 2012.
MOUNIER Pascale, « Littérature » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014.
PEETERS Benoît, « Agatha Christie : une écriture de la lecture » dans Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Reproduction en fac-Similé de l'éd. Clancier-Guénaud de 1982, Paris, Hermann (coll. « Cerisy archives »), 2012, p. 165-177.
PETY Dominique, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, consulté le 12 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_112_6173, 2001, vol. 31, nº 112, p. 71-81.
RIMANN Jean-Philippe, « Trace, travail, traduction (Lessing, De Quincey, Baudelaire) » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux (coll. « Modernités »), 2005, p. 157-175.
RIZZO Cettina, *L'Original et ses copies. Imitation et falsification entre arts et écritures, 1792-1910*, Paris, Hermann (coll. « Vertige de la langue »), 2016.
ROUSSET Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, J. Corti, 1981.
SCHUEREWEGEN Franc, « Muséum ou Croutéum ? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection », *Romantisme*, consulté le 13 mai 2022, http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_55_4860, 1987, vol. 17, nº 55, p. 41-54.
SURGERS Anne, *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVIe-XXIe siècles)*, Bern, Peter Lang (coll. « Liminaires. Passages interculturels »), 2012.
VOUILLOUX Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann (coll. « Savoir lettres »), 2011.
VOUILLOUX Bernard, *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions du CNRS (coll. « CNRS langage »), 1995.

Littérature contemporaine

- *Le faux dans la littérature contemporaine*

ADHAM Leila, « Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli » dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Éditions École Polytechnique (coll. « Diffusion école »), 2008, p. 475-482.
ARAMBASIN Nella, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz (coll. « Histoire des idées et critique littéraire »), 2007.
BERNSTEIN Charles, « Fraud's Phantoms: A Brief Yet Unreliable Account of Fighting Fraud With Fraud (No Pun on Freud Intended), With Special Reference to the Poetics of Ressentiment », *Textual Practice*, consulté le 29 septembre 2017, http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502360802044927, juin 2008, vol. 22, nº 2, p. 207-227.

BURGELIN Claude, « Esquisse d'une fantomologie » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (coll. « Lire au présent »), 2012, p. 227-236.
CAMPI Ricardo, « Falsificare l'indicibile. False testimonianze e letteratura sulla Shoah » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008.
CATENACCIO Paola, « Comunicati stampa, giornalismo e plagio fra polemiche e ambiguità » dans Marie-Christine Jullion et Clara Bulfoni (dir.), *Il discorso sulla contraffazione nell'età della riproducibilità: un approccio multidisciplinare*, Milano, Franco Angeli, 2014.
CATTANI Adelino, « Parole e argomenti contraffatti. Doublespeak e fallacie » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008.
CHAUDIER Stéphane, « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (coll. « Lire au présent »), 2012, p. 209-223.
COLLARD Christophe, « "It comes down to confidence": Con Artistry in David Mamet's The Shawl and House of Games », *Revue française d'études américaines*, consulté le 27 septembre 2017, http://www.cairn.info.proxy.rubens.ens.fr/revue-francaise-d-etudes-americaines-2017-1-p-59.htm, 22 septembre 2017, nº 150, p. 59-72.
DEBEAUX Gaëlle, « Lignes de fuites poétiques du récit numérique », *Komodo 21*, consulté le 8 novembre 2020, http://komodo21.fr/lignes-de-fuites-poetiques-recit-numerique/, 2019, Usages, formes et enjeux de la « poésie numérique », nº 12.
DECOUT Maxime, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, consulté le 13 juin 2022, https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-2-page-21.htm, 2018, vol. 190, nº 2, p. 21-34.
DE WRANGEL-LANFRANCHI Catherine, « Écriture et Histoire dans le roman historique postmoderne en France et en Italie. Peut-on parler de la constitution d'un modèle national ? » dans Stefano Magni (dir.), *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (coll. « Textuelles »), 2015, p. 55-65.
JEANDILLOU Jean-François, « La mystification littéraire, ou peu s'en faux » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
JEANDILLOU Jean-François, « "Mon très chier et très amé Euclides" », *Romantisme*, consulté le 22 août 2020, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_116_1106, 2002, vol. 32, nº 116, p. 35-47.
JEANDILLOU Jean-François, *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Nouvelle éd. rev. et augm., Genève, Droz (coll. « Titre courant »), 2001.
JEANDILLOU Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Propositions »), 1994.
LARSON Anthony, « Introduction. Fakery », *Revue française d'études américaines*, consulté le 27 septembre 2017, http://www.cairn.info.proxy.rubens.ens.fr/revue-francaise-d-etudes-americaines-2017-1-p-3.htm, 22 septembre 2017, nº 150, p. 3-8.
LELEVE Loïse, « L'impossible sincérité du curateur. Authenticité, crédit et récit de soi dans les avatars contemporains du roman de collection », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, consulté le 7 juillet 2021, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx22.06, 2021, nº 22, p. 59-71.
LELEVE Loïse, « Le faussaire et l'historien : enjeux politiques et esthétiques d'un discours littéraire contemporain sur la falsification », *À l'épreuve*, consulté le 16 juin 2018, http://alepreuve.org/content/le-faussaire-et-l%E2%80%99historien-enjeux-politiques-et-esth%C3%A9tiques-d%E2%80%99un-discours-litt%C3%A9raire#footnote25_k3fsx5e, 2017, nº 4.
LEYRIS Raphaëlle, « Controverse autour du livre d'Emmanuel Carrère, "Yoga" », *Le Monde*, consulté le 12 octobre 2020, https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/10/02/controverse-autour-du-livre-d-emmanuel-carrere-yoga_6054576_3246.html, 2 oct. 2020.

LOMBARD Laurent, « Le roman policier italien : entre mystère et silence », *Mouvements*, consulté le 16 juillet 2022, https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-59.htm, 2001, vol. 15-16, nº 3, p. 59-67
MANAI Franco, « Dal Monte Ventoso a Point Lenana. La sfida di Wu Ming al postmoderno » dans Stefano Magni (dir.), *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (coll. « Textuelles »), 2015, p. 211-221.
MANGUEL Alberto, « Le prétendu faussaire. Jorge Luis Borges et les textes apocryphes » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009, p. 314-325.
MARZOUKI Samir, « Un monde contrefait ou la contrefaçon universelle » dans Marie-Christine Jullion et Clara Bulfoni (dir.), *Il discorso sulla contraffazione nell'età della riproducibilità: un approccio multidisciplinare*, Milano, Franco Angeli, 2014.
MAUREL-INDART Hélène, *Du plagiat*, Éd. revue et Augmentée, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2011.
MCHALE Brian, « "A Poet May Not Exist": Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity » dans Robert J. Griffin (dir.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 233-252.
MCHALE Brian, « Archaeologies of Knowledge: Hill's Middens, Heaney's Bogs, Schwerner's Tablets », *New Literary History*, consulté le 15 mai 2019, http://muse.jhu.edu/content/crossref/journals/new_literary_history/v030/30.1mchale.html, 1999, vol. 30, nº 1, p. 239-262.
MOUTON-ROVIRA Estelle, « Déchiffrer, déjouer : figures de l'imposture et pratiques interprétatives », *Littérature*, consulté le 10 septembre 2021, http://www.cairn.info/revue-litterature-2021-2-page-40.htm, 2021, vol. 202, nº 2, p. 40-51.
MOUTON-ROVIRA Estelle, « Le "dedans" et le "dehors". Mises en scènes de l'interprétation et poétiques de la lecture *dans L'Auteur et moi d'Éric Chevillard*, *Comment faire disparaître la terre ?* d'Emmanuelle Pireyre et *Je suis une aventure d'Arno Bertina* », *COnTEXTES*, consulté le 22 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/7003, 2019, nº 22.
OSTEEN Mark, *Fake It: Fictions of Forgery*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021.

- *Théories de la littérature contemporaine française et européenne, du postmoderne et de l'épimoderne*

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages (coll. « Rivages poche »), 2008.
ANTONELLO Pierpaolo, « New Commitment in Italian "Theatrical Story-telling": Memory, Testimony and the Evidential Paradigm » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang (coll. « Italian Modernities »), 2009, p. 233-257.
ANTONELLO Pierpaolo et MUSSGNUG Florian, « Introduction » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang (coll. « Italian Modernities »), 2009, p. 1-29.
ANTONELLO Pierpaolo et MUSSGNUG Florian (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang (coll. « Italian Modernities »), 2009.
BEDOYA-FORNO Ricardo, BUJOR Flavia et LELEVE Loïse, « Introduction », *Ad hoc*, consulté le 16 juin 2018, https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n7-valeur-des-corps/introduction, décembre 2018, Valeur des corps, nº 7.
BERTRAND Jean-Pierre, CLAISSE Frédéric et HUPPE Justine, « Opus et modus operandi : agirs spécifiques et pouvoirs impropres de la littérature contemporaine (vue par elle-même) », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6931, 2019, nº 22.
BINET Ana Maria et BOVO Martine, « Introduction. Le devenir postmoderne » dans *Le Devenir postmoderne. La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 11-63.
BLOOMFIELD Camille et ZENETTI Marie-Jeanne, « Écrire avec le document : quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaines ? », *Littérature*, consulté le 26 octobre 2020, http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-7.htm, 25 juillet 2012, n°166, nº 2, p. 7-12.
BOUJU Emmanuel, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020.

BOUJU Emmanuel, « Être ou ne pas être (en dette). Un récit interdisciplinaire », *Cadernos de Literatura Comparada*, consulté le 31 août 2022, http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/439/508, 2017, nº 37, p. 53-72.
BOUJU Emmanuel, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, consulté le 12 octobre 2020, http://journals.openedition.org/elh/294, 2013, nº 11, p. 51-60.
BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2006.
BOUJU Emmanuel, « Avant-propos. Le jeu des contrats : usages du modèle » dans *Littératures sous contrat. Cahiers du Groupe Φ*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2002, p. 11-15.
BOUJU Emmanuel, « Dans le dos noir de la fiction : figures et théories du contrat littéraire à travers quelques romans contemporains (Don DeLillo, Paul Auster, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías) » dans Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Cahiers du Groupe Phi »), 2002, p. 241-259.
BOUJU Emmanuel, LELEVE Loïse et PINGEOT Mazarine (dir.), *Titres d'impropriété. Dette, imposture, désappropriation*, Paris, Raison publique, 2022.
BUJOR Flavia, BEDOYA-FORNO Ricardo et LELEVE Loïse, « Introduction au volume 1. Absence de l'original, productivité de la copie », *Ad hoc*, consulté le 16 juin 2018, https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n7-valeur-des-corps/introduction, décembre 2017, L'Original absent, 1, nº 6.
BUJOR Flavia, BEDOYA-FORNO Ricardo et LELEVE Loïse, « Introduction au volume 2. Exhumation et reproduction des corps dans la littérature contemporaine », *Ad hoc*, consulté le 16 juin 2018, https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n6-loriginal-absent/introduction-au-volume-2-exhumation-et-reproduction-des-corps-dans-la-litterature-contemporaine, décembre 2017, L'Original absent, 2, nº 6.
CALVINO Italo, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, traduit par Christophe Mileschi, [1988], Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2018.
CLAISSE Frédéric, « Fictions et non-fictions d'enquête : un modèle de saisie des mondes contemporains », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/7129, 2019, nº 22.
COSTE Florent, « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues*, consulté le 18 mars 2019, https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-journal-des-anthropologues-2017-1-page-43.htm, 5 juin 2017, n° 148-149, nº 1, p. 43-62.
COSTE Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques (coll. « Forbidden Beach »), 2017.
DAROS Philippe, « Wu Ming, la New Italian Epic : les paradoxes d'un espace public virtuel », *Communications*, consulté le 6 mars 2022, http://www.cairn.info/revue-communications-2016-2-page-133.htm, 22 novembre 2016, vol. 99, nº 2, p. 133-144.
DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 2021.
DECOUT Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 2018.
DECOUT Maxime, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 2017.
DECOUT Maxime, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 2015.
DEMANZE Laurent, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6893, 2019, nº 22.
DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti (coll. « Les Essais »), 2019.
DEMANZE Laurent, « Petit éloge de la paranoïa. Usages déréglés de la contre-enquête », *Temps zéro*, consulté le 26 octobre 2020, https://tempszero.contemporain.info/document1532, 31 mars 2017, « Incursion ».
DEMANZE Laurent, « Les enquêtes d'Ivan Jablonka », *Les Temps Modernes*, consulté le 26 octobre 2020, https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-les-temps-modernes-2017-1-page-192.htm, 16 mars 2017, n° 692, nº 1, p. 192-203.
DEMANZE Laurent, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti (coll. « Les essais »), 2015.

DI GESU Matteo, *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità*, Roma, Carocci (coll. « Lingue e letterature »), 2015.
DI GESU Matteo, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, F. Angeli (coll. « Critica letteraria e linguistica »), 2003.
DI GESU Matteo, « Periferici e postmoderni : la nuova narrativa siciliana » dans *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, F. Angeli (coll. « Critica letteraria e linguistica »), 2003, p. 88-120.
DONNARUMMA Raffaelle, « Introduzione », *Allegoria*, juin 2008, nº 57, Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno, p. 7-8.
DONNARUMMA Raffaelle, « Nuovi realismi e persistenze moderne: narratori italiani di oggi », *Allegoria*, juin 2008, nº 57, Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno, p. 26-54.
FOREST Philippe, *« Le Roman, le réel », et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut (coll. « Allaphbed »), 2006.
GONTARD Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation » dans *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2001, p. 282-294.
GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 2011.
HASSAN Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2nd ed., Madison, University of Wisconsin Press, 1982.
HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988.
JAMESON Fredric, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 2013.
JANSEN Michelangela Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, F. Cesati (coll. « Strumenti di letteratura »), 2002.
LUPERINI Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guanda, 2005.
MANGANELLI Giorgio, *La Littérature comme mensonge*, traduit par Philippe Di Meo, Paris, Gallimard (coll. « L'Arpenteur »), 1991.
MANGANELLI Giorgio, « La littérature fantastique » dans *La Littérature comme mensonge*, traduit par Philippe Di Meo, Paris, Gallimard (coll. « L'Arpenteur »), 1991.
MELLIER Denis et MENEGALDO Gilles, « Avant-Propos » dans *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne n°44, Faculté des lettres et langues de l'Université de Poitiers, 1998, p. 3-6.
MELLIER Denis et MENEGALDO Gilles, *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne n°44, Faculté des lettres et langues de l'Université de Poitiers, 1998.
MONJOUR Servanne, « Dibutade 2.0 : la "femme-auteur" à l'ère du numérique », *Sens public*, consulté le 6 novembre 2020, http://sens-public.org/articles/1164/, 2015.
MONJOUR Servanne, VITALI-ROSATI Marcello et WORMSER Gérard, « Le fait littéraire au temps du numérique : pour une ontologie de l'imaginaire », *Sens public*, consulté le 6 novembre 2020, https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2016-sp063/1044405ar/, 2016.
MURZILLI Nancy, « Comment la fiction contemporaine travaille ses lecteurs. Les expériences de pensée en littérature », *COnTEXTES*, consulté le 19 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6949, 2019, nº 22.
NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier (coll. « Bibliothèque Médiations »), 1975.
ORTIZ Pierre-Henri, *Écrire l'expérience ordinaire de l'enquête. Entretien avec Éric Chauvier*, https://www.nonfiction.fr/article-7462-entretien-ecrire-lexperience-ordinaire-de-lenquete-avec-eric-chauvier.htm, consulté le 18 mars 2019.
PIEGAY-GROS Nathalie, « L'érudition imaginaire », *Arts et Savoirs*, consulté le 9 septembre 2020, https://journals.openedition.org/aes/306, 2015, nº 5.
PIERI Giuliana, « Letteratura gialla e noir degli anni Novanta e impegno » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang (coll. « Italian Modernities »), 2009, p. 289-304.
PLUVINET Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2012.

RABATE Dominique, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (coll. « Lire au présent »), 2012, p. 227-236.
RABATE Dominique, « Introduction » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux (coll. « Modernités »), 2005, p. 7-12.
RICORD Marine, « Questionnements » dans Marine Ricord (dir.), *Le Parti du détail : enjeux narratifs et descriptifs*, Paris, Caen, Centre d'études du roman et du romanesque, Minard (coll. « Lettres modernes »), 2002, p. 3-12.
SAINT-GELAIS Richard, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, consulté le 8 juillet 2022, http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1997_num_75_3_4196, 1997, vol. 75, nº 3, p. 789-804.
SAMOYAULT Tiphaine, « On ne se souvient pas de Flaubert », *Flaubert*, consulté le 15 septembre 2020, https://journals.openedition.org/flaubert/2824#bodyftn17, 2017, nº 18.
SAMOYAULT Tiphaine, « Du goût de l'archive au souci du document », *Litterature*, consulté le 26 octobre 2020, http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-3.htm, 25 juillet 2012, n°166, nº 2, p. 3-6.
SAVU Laura E., *Postmortem Postmodernists: The Afterlife of the Author in Recent Narrative*, Cranbury, Associated University Presse, 2009.
SENGES Pierre, « Paradigme désuaire », *Raison publique*, consulté le 9 août 2022, https://www.cairn.info/revue-raison-publique-2022-1-page-147.htm, 2022, vol. 24, nº 1, p. 147-158.
SHIELDS David, *Besoin de réel. Un manifeste littéraire*, traduit par Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2016.
SHIELDS David, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, A. A. Knopf, 2010.
SOMIGLI Luca, « Negli archivi e per le strade: considerazioni meta-critiche sul 'ritorno alla realtà' nella narrativa contemporanea » dans Luca Somigli (dir.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Rome, Aracne, 2013, p. I-XXII.
TADIE Alexis, « De la trace au paradigme fictionnel » dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Opuscules »), 2007, p. 227-239.
VAN DEN BOSSCHE Bart, « Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura », *La Libellula*, consulté le 12 septembre 2018, http://www.academia.edu/1237171/Epic_and_Ethics._Il_NIE_e_le_responsabilit%C3%A0_della_letteratura, décembre 2009, vol. 1, p. 68-76.
VIART Dominique, « Vers une poétique "spectrale" de l'Histoire » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (coll. « Lire au présent »), 2012, p. 37-51.
WIESE Doro, *The Powers of the False. Reading, Writing, Thinking Beyond Truth and Fiction*, Evanston, Northwestern University Press (coll. « Flashpoints »), 2014.
ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Histoire, historiographie

Faux et histoire

ARESU Alessandro, *Generazione Bim Bum Bam. Risposte precise a domande precise: autobiografia di 10 milioni di italiani*, Milano, Mondadori, 2012.
BEAUR Gérard, BONIN Hubert et LEMERCIER Claire (dir.), *Fraude, contrefaçon et contrebande, de l'Antiquité à nos jours*, Genève, Droz (coll. « Publications d'histoire économique et sociale internationale »), 2007.
BONIN Hubert, LEMERCIER Claire et BEAUR Gérard, « Introduction » dans *Fraude, contrefaçon et contrebande, de l'Antiquité à nos jours*, Genève, Droz, 2007, p. 9-16.

GRAFTON Anthony Thomas, *Faussaires et critiques. Créativité et duplicité chez les érudits occidentaux*, traduit par Marie-Gabrielle Carlier, Paris, Les Belles Lettres (coll. « Histoire »), 1993.
JULLION Marie-Christine et BULFONI Clara (dir.), *Il discorso sulla contraffazione nell'età della riproducibilità: un approccio multidisciplinare*, Milano, Franco Angeli, 2014.
KÖLZER Theo, « Le faussaire au travail », *Auctor et auctoritas [Texte imprimé] : invention et conformisme dans l'écriture médiévale : actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999*, traduit par Béatrice Teske, 2001, p. 477-485.
MONTENACH Anne, « Économie » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014.
MOUNIER Pascale, « Introduction » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014.
MOUNIER Pascale, « Le vocabulaire de la copie et du faux » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014.
NATIVEL Colette et MOUNIER Pascale (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014.
PERON Gianfelice, « Introduzione. Contrafactum, copia, imitazione, falso » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. IX-XIX.
PONCET Olivier, « Juger le faux : où est le vrai ? » dans *Juger le faux (Moyen Âge-Temps modernes)*, Paris, École nationale des chartes (coll. « Études et rencontres de l'École des chartes »), 2011, vol.35, p. 5-16.
PRETO Paolo, *Falsi e falsari nella storia: dal mondo antico a oggi*, Roma, Viella, 2020.
PRETO Paolo, « L'uso politico dei falsi letterari » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. 241-266.
PRETO Paolo, « Una lunga storia di falsi e falsari », *Mediterranea. Ricerche storiche*, avril 2006, III, nº 6, p. 11-38.
RAPISARDA Stefano, « Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane (Una cronaca in falso volgare duecentesco, qualche falso medievale di Capuana) » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. 325-352.

Historiographie

ARTIERES Philippe, « Ivan Jablonka, l'histoire n'est pas une littérature contemporaine ! », *Libération*, consulté le 8 août 2021, https://www.liberation.fr/debats/2016/11/06/ivan-jablonka-l-histoire-n-est-pas-une-litterature-contemporaine_1526604/, 6 nov. 2016.
BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire », *Social Science Information*, 1967, VI, nº 4, p. 63-75.
BECKER Carl, « Detachment and the Writing of History », *Atlantic Monthly*, 1910, nº 106, p. 524-536.
BOUCHERON Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, consulté le 26 octobre 2020, http://www.cairn.info/revue-le-debat-2011-3-page-41.htm, 23 mai 2011, n° 165, nº 3, p. 41-56.
BOUJU Emmanuel, « À quoi peut-on accorder crédit ? Quelques remarques sur la littérature et l'histoire », *Entre-Temps*, consulté le 31 juillet 2022, https://entre-temps.net/a-quoi-peut-on-accorder-credit-quelques-remarques-sur-la-litterature-et-lhistoire/, 13 décembre 2018.
CERCAS Javier, « El chantaje del testigo », *El País*, consulté le 2 juin 2022, https://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html, 26 déc. 2010.
CERTEAU Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Nouv. éd., Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2002.

FERRY Jean-Marc, « Le paradigme indiciaire » dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Opuscules »), 2007, p. 91-102.
GINZBURG Carlo, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, traduit par Monique Aymard, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 2019.
GINZBURG Carlo, *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, traduit par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier (coll. « Verdier histoire »), 2010.
GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduit par Monique Aymard, traduit par Christian Paoloni, traduit par Elsa Bonan, traduit par Martin Rueff et traduit par Martine Sancini-Vignet, nouvelle éd. augmentée, Lagrasse, Verdier, 2010.
GINZBURG Carlo, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après » dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Opuscules »), 2007, p. 37-47.
GINZBURG Carlo, *Le Sabbat des sorcières*, traduit par Monique Aymard, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1992.
GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat, https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm*, 1980, vol. 6, nº 6, p. 3-44.
JABLONKA Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil (coll. « La librairie du XXIe siècle »), 2014.
THOUARD Denis, « Indice et herméneutique : cynégétique, caractéristique, allégories » dans *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Opuscules »), 2007, p. 75-89.
VOLDMAN Danièle, « Le témoignage et l'écriture de l'histoire » dans Françoise Reumaux (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé (coll. « Philosophie en cours »), 2005.
WHITE Hayden, « Historical Pluralism », *Critical Inquiry*, consulté le 14 juin 2019, https://www.jstor.org/stable/1343537, 1986, vol. 12, nº 3, p. 480-493.
WHITE Hayden, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *Critical Inquiry*, consulté le 15 juin 2019, https://www.jstor.org/stable/1343174, 1980, vol. 7, nº 1, p. 5-27.
WHITE Hayden, « The Fictions of Factual Representation » dans Angus Fletcher (dir.), *The Literature of Fact*, New York, Columbia University Press, 1976, p. 21-44.
WIEVIORKA Annette, « Faux témoignage », *L'Histoire*, consulté le 15 septembre 2019, http://www.cairn.info/magazine-l-histoire-2010-1-page-030.htm?contenu=resume, 1 janvier 2010, n°349, nº 1, p. 030-030.
ZAOUI Pierre, « Falsifier n'est pas mentir. À propos de deux films de Peter Watkins », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, consulté le 26 octobre 2020, http://journals.openedition.org/elh/234, 10 juin 2012, nº 9, p. 37-46.

Faux, histoire de l'art et archéologie

Ouvrages critiques

- *Histoire de l'art, archéologie et faux*

ADAMS Laurie, *Art on Trial. From Whistler to Rothko*, New York, Walker, 1976.
AGHION Irène, « La recherche sur les techniques antiques » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 58-62.
AGHION Irène et HELLMANN Marie-Christine (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991.
ALDRICH Megan et HACKFORTH-JONES Jocelyn (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012.

ALDRICH Megan et HACKFORTH-JONES Jocelyn, « Introduction » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012.
ANDREOSE Alvise et PERON Gianfelice (dir.), *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008.
ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, [1992], Paris, Flammarion (coll. « Champs Flammarion »), 2011.
ARNAU Frank, *L'Art des faussaires et les faussaires de l'art*, traduit par Édith Vincent, Paris, France, Robert Laffont, 1960.
AUBERSON Anne-Francine, DERSCHKA Harald Rainer et FREY-KUPPER Suzannne (dir.), *Faux-contrefaçons-imitations: actes du quatrième colloque international du Groupe suisse pour l'étude des trouvailles monétaires (Martigny, 1er-2 mars 2002)*, Lausanne, Suisse, Éditions du Zèbre, 2004, 2004.
BALDACCI Cristina, « "Povere immagini" della postverità. Reenactements e incertezze visive in Hito Steyerl, Trevor Paglen e Philippe Parreno » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 144-153.
BEAUD Marie-Claude, « Vraiment faux » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 4-5.
BECKETT Alice, *Fakes: Forgery and the Art World*, Londres, Richard Cohen Books, 1995.
BELLET Harry, *Faussaires illustres*, Actes Sud, Paris, 2018.
BELLINGHAM David, « Attribution and the Market: The Case of Frans Hals » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 22-36.
BONA CASTELLOTTI Marco, « Introduction » dans *Qu'est-ce qu'un faux ?*, traduit par Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013.
BOUCHERON Patrick, « Fétichiser la peinture », *Critique*, consulté le 11 mars 2021, https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-critique-2015-11-page-886.htm, 6 novembre 2015, n° 822, nº 11, p. 886-901.
BOWDEN Ross, « What Is Wrong with an Art Forgery?: An Anthropological Perspective », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, consulté le 24 octobre 2016, http://www.jstor.org/stable/432198, 1999, vol. 57, nº 3, p. 333-343.
BRANCARI Elisabetta, « Eredi Brancusi. Finzione: nostalgia del mito » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 60-71.
BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, traduit par Monique Baccelli, 2e éd, Paris, Éditions Allia, 2015.
BRANDI Cesare, « Falsificazione » dans *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia, Roma, Sansoni, 1958, vol.V, p. 312-315.
BREDEKAMP Horst, « Towards a Psychology of the Forger » dans Horst Bredekamp, Irene Brückle et Paul Needham (dir.), *A Galileo Forgery: Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Munchen, De Gruyter (A), 2014.
BREDEKAMP Horst, BRÜCKLE Irene et NEEDHAM Paul, *A Galileo Forgery: Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Munchen, De Gruyter (A), 2014.
CASINI Tommaso et LOMBARDI Laura (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019.
CASINI Tommaso et VILLA Pierandrea, « "Il leone non è cosi pericoloso come lo dipingono": conversazione con Joan Fontcuberta » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 80-101.
CHASTEL André, « Un tableau difficile » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 92-94.
CHASTEL André, « L'art de la signature », *Revue de l'Art*, 1974, XXVI.

CLEMENT Jean-Louis, « L'affaire Legros », *Revue internationale de police criminelle : organe officiel de la Commission internationale de police criminelle*, consulté le 27 octobre 2016, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34535519d, juin 1988, nº 412.
COULON Gérard, *Signé Vrain Lucas ! La véritable histoire d'un incroyable faussaire*, Arles, Éditions Errance (coll. « Le cabinet du naturaliste »), 2015.
CROCE Massimiliano, « Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione », *Rassegna dell'Arma dei Carabinieri*, consulté le 25 octobre 2020, http://www.carabinieri.it/editoria/rassegna-dell-arma/la-rassegna/anno-2007/n-3---luglio-settembre/studi/il-falso-d-arte-natura-sviluppo-e-legislazione, septembre 2007, nº 3.
CUVIGNY Hélène, « Vase moderne avec inscription grecque » dans Marie-Christine Hellmann et Irène Aghion (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 100-101.
DALLA VIGNA Pierre, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2000.
DARBY Lis, « Issues of Authenticity in Contemporary Design: The Smoke Series by Maarten Baas » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012.
DEMAND Thomas, « Lectio Magistralis » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 17-29.
DHENIN Michel, « La monnaie, le vrai, le faux, etc. » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 103-106.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1990.
DOLNICK Edward, *The Forger's Spell. A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, New York (N.Y.), Etats-Unis d'Amérique, Harper, 2008.
DOWNEY Anthony, « Authenticity, Originality and Contemporary Art: Will the Real Elaine Sturtevant Please Stand Up? » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012.
DRESSEN Anne, « Sturtevant's Fake Mirages » dans *Sturtevant: the Razzle Dazzle of Thinking*, Paris, Paris Musées, 2010.
DUTTON Denis (dir.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1983.
FRAENKEL Béatrice, « La signature : du signe à l'acte », *Sociétés & Représentations*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_025_0013, janvier 2008, nº 25, p. 13-23.
GAROUSTE Elizabeth et BONETTI Mattia, « Faux et contrefaçons » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 6-8.
GAROUSTE Elizabeth et BONETTI Mattia, « La contrefaçon, une situation alarmante » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 12.
GAROUSTE Elizabeth et BONETTI Mattia, « Une mise en scène » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 6-8.
GORE Mark (dir.), *Faux et usage de faux. 18 essais sur le faux dans les arts plastiques au cinéma et à la télévision*, Paris, Musée du Louvre, 1990.
HARDWICK Tom, « "The sophisticated answer": a recent display of forgeries held at the Victoria and Albert Museum », *The Burlington Magazine*, consulté le 3 août 2018, http://www.jstor.org/stable/27823204, 2010, vol. 152, 1287. Attributions, copies, fakes, p. 406-408.
HASKELL Francis, « Avant-propos » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 9-10.

HELLMANN Marie-Christine, « Les fausses inscriptions » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 23-26.
HELLMANN Marie-Christine, « Vrai ou faux ? » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 11-16.
HENNION Antoine, « Authenticité, goût, interprétation : la leçon du faux en musique » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
HOVING Thomas, *False Impressions: The Hunt for Big-time Art Fakes*, New York, Simon & Schuster, 1996.
HOVING Thomas P. F., « The Game of Duplicity », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, consulté le 6 novembre 2016, http://www.jstor.org/stable/3258621, 1968, vol. 26, nº 6, p. 241-246.
ISNARD Guy, *Vrai ou faux ?* Paris, France, R. Laffont, 1974.
ISNARD Guy, *Faux et imitations dans l'art*, Paris, Fayard, 1959.
JONES Mark, *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, Londres, British Museum Press, 1992.
JONES Mark et SPAGNOL Mario (dir.), *Sembrare e non essere: i falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano, Longanesi (coll. « I marmi »), 1993.
KEATS Jonathon, *Forged: Why Fakes are the Great Art of Our Age*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
KENNICK W. E., « Art and Inauthenticity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, consulté le 24 octobre 2016, http://www.jstor.org/stable/430535, 1985, vol. 44, nº 1, p. 3-12.
KRAUSS Rosalind E., « Poststructuralism and deconstruction » dans Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, B. H. D. Buchloh et David Joselit (dir.), *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2011, p. 40-48.
KRAUSS Rosalind E., *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par Jean-Pierre Criqui, Paris, France, Macula, 1993.
KRAUSS Rosalind E., « Retaining the Original? The State of the Question » dans *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions. Proceedings of the Symposium « Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions », Baltimore, 8-9 March 1985*, Washington, National Gallery of Art (coll. « Studies in the History of Art, Symposium Papers »), 1989, vol.20, p. 7-11.
KRAUSS Rosalind E., « You Irreplaceable You » dans *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions. Proceedings of the Symposium « Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions », Baltimore, 8-9 March 1985*, Washington, National Gallery of Art (coll. « Studies in the History of Art, Symposium Papers »), 1989, vol.20, p. 151-159.
KURZ Otto, *Faux et faussaires [1948]*, traduit par Jacques Chavy, Paris, Flammarion, 1983.
LACLOTTE Michel, « Le faux et le regard de l'historien de l'art. Questions d'attribution » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009, p. 13-24.
LASIC Barbara, « Acquiring and Displaying Replicas at the South Kensington Museum: 'The Next Best Thing' » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012.
LE CHANU Patrick, « Authentique, copie, faux, quelques idées sur le travail du laboratoire au regard de l'Histoire » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009, p. 25-34.
LE FUR Yves, « Fausses catégories – vraies œuvres dans les arts non occidentaux » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
LEMAIRE Gérard-Georges, « De la falsification comme moteur de la création » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 107-108.
LEMAIRE Gérard-Georges, « Les réincarnations de la Joconde » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 95-97.

LENAIN Thierry, « Le faux en art », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, consulté le 2 mars 2017, https://ceroart.revues.org/2947, 16 janvier 2013.
LENAIN Thierry, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011.
LENAIN Thierry, « Du culte des reliques au monde de l'art. Remarques sur la genèse de la critique d'authenticité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
LENAIN Thierry, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité » dans Ralph Dekoninck et Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 303-324.
LEVANTAL Philippe, « L'affaire Vermeer rebondit », *Connaissance des Arts*, consulté le 26 octobre 2016, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb349388007, 1971, nº 237, (coll. « Bibliothèque "Connaissance des arts" »), p. 90-100.
LISTA Giovanni, « Les faux De Chirico », *Ligeia*, consulté le 22 septembre 2018, http://www.cairn.info/revue-ligeia-2013-2-page-28.htm, 2013, nº 125-128, p. 28-32.
LOMBARDI Laura, « All you need is… fake. Declinazioni del falso nell'arte tra vecchio e nuovo millenio » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 132-143.
LOMBARDI VALLAURI Stefano, « Amore e furto: il mio pezzo preferito del mio autore preferito è un falso. Virtù paradossali della proposta artistica di The André » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 118-127.
LOPEZ Jonathan, *The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Orlando, Mariner Books, 2008.
MALFOY Valéry, « Le voleur de gaufrier » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p. 112-113.
MAZZONI Gianni, « La culture du faux » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
MAZZONI Gianni, *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, Italie, Protagon, 2004.
MOLLET-VIEVILLE Ghislain, « L'authenticité d'une œuvre d'art peut-elle dépendre de son contexte de présentation ? » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
NETHERSOLE Scott et HOWARD Helen, « Perugino, Sassoferrato and a "beautiful little work" in the National Gallery, London », *The Burlington Magazine*, consulté le 3 septembre 2018, https://www.jstor.org/stable/27823200, 2010, vol. 152, 1287. Attributions, copies, fakes, p. 376-384.
NOCHLIN Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Paris, Thames & Hudson, 2021.
PAGES Dominique et SCHMITT Jean-Marie, « L'authentification : un acte de langage » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 46-48.
PANOFSKY Erwin, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » dans *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit par Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 1975, p. 235-255.
PAOLOZZI Eduardo, *Eduardo Paolozzi: Writings and Interviews*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
PASTOUREAU Michel, « Le faux n'existe plus » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 17-18.
PASTOUREAU Michel, « Médailles coulées de la Renaissance » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 130-131.
POMIAN Krzysztof, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 2003.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1987.
PRAT Louis-Antoine, « Dessin et connoisseurship : problèmes spécifiques » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre (coll. « Rencontres de l'École du Louvre »), 2014, p. 129-139.
PRECIADO Kathleen (dir.), *Retaining the original: multiple originals, copies, and reproductions*, Washington : Hanover, National Gallery of Art ; Distributed by the University Press of New England (coll. « Studies in the history of art, Symposium papers »), 1989.
QUEYREL Anne, « Vraies et fausses figurines en terre cuite » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 87-93.
QUEYREL François, « Copies et faux dans la sculpture » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 19-20.
RADNÓTI Sándor, *The Fake. Forgery and its Place in Art*, traduit par Ervin Dunai, Lanhan, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 1999.
RIBETTES Jean-Michel, « Je m'amuse ! Entretien avec Claude Picasso, héritier » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 40-44.
RIBETTES Jean-Michel, « L'effroi devant l'œuvre. Entretien avec le conservateur en chef du Département des peintures du musée du Louvre : Pierre Rosenberg » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 102-106.
RIBETTES Jean-Michel, « Sur le terrain. Entretien avec Béatrice Roussel, commissaire de police, responsable du Groupe des contrefaçons, spécialement attaché à la répression des contrefaçons industrielles, commerciales, artistiques et littéraires » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 16-20.
RIBETTES Jean-Michel, « Un décalage dans l'air. Entretien avec Philippe Cézanne, expert et marchand » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 36-39.
RIONNET Florence, « Les multiples en sculpture face à l'originalité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
RIOUT Denys, « Par-delà le vrai et le faux : Yves Klein, Piero Manzoni » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
ROWLAND Ingrid D., « Le faux du XVe au XVIIe siècle » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, traduit par Lydie Échasseriaud, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009, p. 207-236.
SARTWELL Crispin, « Aesthetics of the Spurious », *The British Journal of Aesthetics*, consulté le 24 octobre 2016, http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/28/4/360, 21 septembre 1988, vol. 28, nº 4, p. 360-367.
SAUSSET Damien, « Dans le prisme du miroir », *L'Œil : revue d'art mensuelle*, novembre 2000, nº 521, p. 49-53.
SMENTEK Kristel, « Paradoxes de la gravure. Originalité, authenticité et arts graphiques au XVIIIe siècle » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, traduit par Charlotte Guichard, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 79-106.
STEPHAN Lucien, « Le vrai, l'authentique et le faux », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1991, « Signatures », n° 36, p. 6-37.
SUTTON Peter C., *Fakes and Forgeries. The Art of Deception*, Greenwich, Conn., 2007.
TERRAS Lucien, « Design mode d'emploi. Entretien ave Colette Bel, directrice d'Écart International » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p. 119-120.

TERRAS Lucien, « Faux monnayeurs. Entretien avec Jean-Paul Coffre, commissaire divisionnaire, chef de l'Office central de la répression du faux monnayage à la Direction centrale de la Police judiciaire » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p. 14-15.
TERRAS Lucien, « La restauration : le mieux est l'ennemi du bien » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p. 114-116.
TERRAS Lucien, « Les faux autographes de Denis Vrain-Lucas » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988.
THUILLIER Jean-Paul, « Les faux étrusques, de Londres à Nice en passant par New York », *Raison présente*, consulté le 12 juillet 2021, https://www.academia.edu/38537720/Les_faux_%C3%A9trusques_de_Londres_%C3%A0_Nice_en_passant_par_New_York, N° 208, nº 4, p. 29.
VERE Bernard, « Authentic the Second Time Around? Eduardo Paolozzi and Reconstructed Studios in a Museum Environment » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 88-97.
VIRILIO Paul, « La déception » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 141-145.
WILDING Nick, *Faussaire de Lune. Autopsie d'une imposture, Galilée et ses contrefacteurs*, Paris, Bibliothèque nationale de France (coll. « Conférences Léopold Delisle »), 2015.
WILSON Derek, *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*, Londres, Random House, 2006.
WOOD Paul et HARRISON Charles (dir.), *Art in theory: 1900-2000*, Malden, Mass., Etats-Unis d'Amérique, Blackwell Publ., 2003.
ZAGDOUN Mary-Anne, « Le style archaïsant » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 37.
ZERI Federico, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, traduit par Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013.
ZERI Federico, *J'avoue m'être trompé. Fragments d'une autobiographie*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2002.
ZERI Federico, *Derrière l'image*, traduit par Jean Rony, [5e éd, Paris, Rivages (coll. « Collection Galerie »), 1995.

- *Connoisseurship*

« The Rembrandt Re-Trial », *The Burlington Magazine*, consulté le 26 octobre 2018, https://www.jstor.org/stable/885239, 1992, vol. 134, nº 1070, p. 285.
CORSATO Carlo, « Authenticité et auctorialité à Venise au XVIe siècle. Sources littéraires et pratiques artistiques » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, traduit par Caroline Callard, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 21-44.
COSTAMAGNA Philippe, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset (coll. « Le courage »), 2016.
ELSIG Frédéric, GUICHARD Charlotte, PARSHALL Peter, SENECHAL Philippe et BORDES Philippe, « Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, consulté le 4 septembre 2018, http://journals.openedition.org/perspective/1303, 30 septembre 2009, nº 3, p. 344-356.
EUDEL Paul, *Le Truquage. Les contrefaçons dévoilées*, Paris, E. Dentu, 1884.
FABIANI Jean-Louis, « L'œil attributif au temps de la mort de l'auteur » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
FRIEDLÄNDER Max J., *De l'Art et du connaisseur*, traduit par Henriette Bourdeau-Petit, Paris, Le Livre de poche, 1969.
GUICHARD Charlotte (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
GUICHARD Charlotte, « La main et le geste. Signature et autographie au XVIIIe siècle » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 63-79.

GUICHARD Charlotte, « Qu'est-ce qu'une œuvre originale ? » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
GUICHARD Charlotte, « Les savoirs à l'épreuve », *Hypothèses*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=HYP_101_0155, 30 juin 2011, vol. 14, nº 1, p. 155-161.
GUICHARD Charlotte, « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ANNA_656_1387, 20 janvier 2011, 65e année, nº 6, p. 1387-1401.
GUICHARD Charlotte, « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_025_0047, , nº 25, p. 47-77.
JONCKHEERE Koenraad, « Supply and Demands: Some Notes on the Economy of Seventeenth-Century Connoisseurship » dans Anna Tummers et Koenraad Jonckheere (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 69-96.
LEVKOFF Mary L., « L'œil vibrant de William Randolph Hearst » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre (coll. « Rencontres de l'École du Louvre »), 2014, p. 117-128.
MAGINNIS Hayden B. J., « The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond », *Art History*, consulté le 29 octobre 2018, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.1990.tb00381.x, 1 mars 1990, vol. 13, nº 1, p. 104-117.
MICHEL Patrick (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre (coll. « Rencontres de l'École du Louvre »), 2014.
MICHEL Patrick, « Introduction » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre (coll. « Rencontres de l'École du Louvre »), 2014, p. 9-16.
MORELLI Giovanni, *Della pittura italiana. Studii storico critici*, Milano, Fratelli Treves, 1897.
MORELLI Giovanni, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886.
SCHWARTZ Gary, « A Corpus of Rembrandt Paintings as a Test Case for Connoisseurship » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre (coll. « Rencontres de l'École du Louvre »), 2014, p. 229-237.
SCHWARTZ Gary, « Rembrandt Studies after the Age of Connoisseurship », *Annals of Scholarship*, consulté le 26 novembre 2018, https://loeklist.files.wordpress.com/2010/09/1993annalsofscholarship10.pdf, 1993, vol. 10, nº 3-4, p. 313-335.
TUMMERS Anna, « Le connoisseurship en action : controverses autour d'un Rembrandt » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
TUMMERS Anna, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.
TUMMERS Anna, « "By his hand": The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship » dans Anna Tummers et Koenraad Jonckheere (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 31-68.
TUMMERS Anna et JONCKHEERE Koenraad (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.

Catalogues d'exposition

BEAUD Marie-Claude, *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988.
DRESSEN Anne et HERGOTT Fabrice (dir.), *Seconde main*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. ARC, Paris, 2010.
JONES Mark (dir.), *Fake? The Art of Deception*, Londres, Trustees of the British Museum, 1990.
NATALE Mauro et RITSCHARD Claude, *L'art d'imiter : images de la Renaissance italienne au Musée d'art et d'histoire. Falsifications, manipulations, pastiches*, Genève, Département des affaires culturelles, 1997.
Stedelijk museum et Corning Museum of Glass, *True or false: an exhibition organized and circulated in Europe by the Stedelijk Museum in Amsterdam, Holland*, Amsterdam, Etats-Unis d'Amérique, Stedelijk Museum, 1953.
WIESEMAN Marjorie E., *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*, London, National Gallery, 2010.

Articles de journaux

ALBERGE Dalya, « 'We got a kick out of it': art forgers reveal secrets of paintings that fooled experts », *The Guardian*, consulté le 19 avril 2022, https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/10/we-got-a-kick-out-of-it-art-forgers-reveal-secrets-of-paintings-that-fooled-experts, 10 avr. 2022.
BELLET Harry, « "Faune" et usage de "Faune" », *Le Monde*, consulté le 21 août 2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/08/11/faux-et-faussaires-5-6-faune-et-usage-de-faune_4981332_3232.html, 11 août 2016.
BELLET Harry, « Faux et faussaires. La tiare de Saïtapharnès », *Le Monde*, consulté le 21 août 2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/14/faux-et-faussaires-1-6-la-tiare-de-saitapharnes_4969407_3232.html, 14 juill. 2016.
DORMENT Richard, « La Bella Principessa: a £100m Leonardo, or a copy? », *The Telegraph*, consulté le 3 août 2018, https://www.telegraph.co.uk/culture/art/7582591/La-Bella-Principessa-a-100m-Leonardo-or-a-copy.html, 12 avr. 2010.
FIGLIUOLO Sandra, « "Business sulle tombe del cimitero di Monreale", dopo cinque anni chiusa l'inchiesta per 27 », *PalermoToday*, consulté le 30 septembre 2020, https://www.palermotoday.it/cronaca/cimitero-monreale-indagine-avviso-conclusione.html, 23 sept. 2020.

Faux et philosophie

AUSTIN John L., « Truth [1950] », *Proceedings of the Aristotelian Society*, 2013, The Virtual Issue, n° 1, p. 1-15.
BATAILLE Georges, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira (coll. « Les Grands siècles de la peinture »), 1955.
BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée (coll. « Débats »), 1981.
BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
BENJAMIN Walter, « Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner » dans *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages (coll. « Rivages poche »), 2015, p. 41-56.
BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages (coll. « Petite bibliothèque Payot »), 2013.
CASETTA Elena, KOBAU Pietro et MOSCA Ivan, « Dalla documentalità al nuovo realismo », *Rivista di estetica*, consulté le 24 juin 2022, https://journals.openedition.org/estetica/2137, 2012, n° 50, p. 3-7.
CASSIN Barbara, *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard (coll. « Ouvertures »), 2018.
CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004.

CASSIN Barbara, « Du faux ou du mensonge à la fiction (de pseudos à plasma) » dans Barbara Cassin (dir.), *Le Plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Arguments »), 1986, p. 3-29.
CASSIN Barbara, LAUGIER Sandra, BRAGUE Rémi, LIBERA Alain DE, ROSIER-CATACH Irène et SINAPI Michèle, « Vérité » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 1342-1363.
DANTO Arthur, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, consulté le 1 février 2021, http://www.jstor.org/stable/2022937, 1964, vol. 61, n° 19, p. 571-584.
DAVID Pascal, « Bild » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 191-195.
DAVIES Stephen, « Authenticity in Musical Performance », *The British Journal of Aesthetics*, consulté le 24 octobre 2016, http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/27/1/39, 21 décembre 1987, vol. 27, n° 1, p. 39-50.
DEBORD Guy, *La Société du Spectacle [1967]*, Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 1992.
DELEUZE Gilles, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Reprise »), 2003.
DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit (coll. « Critique »), 1985.
DELEUZE Gilles, « Vérité et temps : le faussaire », série de cours enregistrés à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis en 1983-1984, transcription et enregistrements dans *La Voix de Gilles Deleuze*, en ligne, *http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=260*, consulté le 16 novembre 2016.
DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1980.
DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée (coll. « La philosophie en effet »), 1993.
ECO Umberto, « La bella magia del mistero dai Rosacroce a Wikileaks », *La Repubblica*, consulté le 7 juin 2016, https://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/societa/2013/06/27/news/la_bella_magia_del_mistero_dai_rosacroce_a_wikileaks-61940462/, 27 juin 2013.
ECO Umberto, « Ci sono delle cose che non si possono dire. Di un Realismo Negativo », *Alfabeta2*, consulté le 6 juin 2016, https://www.alfabeta2.it/2012/03/16/ci-sono-delle-cose-che-non-si-possono-dire/, mars 2012.
FERRARIS Maurizio, *Documentalité. Pourquoi il est nécessaire de laisser des traces*, traduit par Sabine Plaud, Paris, Éditions du Cerf (coll. « Passages »), 2021.
FERRARIS Maurizio, « Il ritorno al pensiero forte », *La Repubblica*, consulté le 6 juin 2016, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/08/il-ritorno-al-pensiero-forte.html, 8 août 2011.
GOODMAN Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, traduit par Jacques Morizot, Nîmes, J. Chambon (coll. « Rayon d'art »), 1990.
GOODMAN Nelson, « When is Art? » dans *Ways Of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Pub. Co, 1978, p. 57-70.
HEIDEGGER Martin, *De l'essence de la vérité. Approche de l'"Allégorie de la caverne" et du Théétète de Platon*, traduit par Alain Boutot, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de philosophie »), 2001.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Que votre contribution soit véridique… » dans Françoise Reumaux (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé (coll. « Philosophie en cours »), 2005.
LAUGIER Sandra, LIBERA Alain DE, ROSIER-CATACH Irène et SINAPI Michèle, « Faux » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 1342-1363.
LICHTENSTEIN Jacqueline et DECULTOT Élisabeth, « Mimêsis » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 786-803.
LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1988.
PLATON, *Le Sophiste*, traduit par Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier, 1837, vol.XI.
REUMAUX Françoise (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé (coll. « Philosophie en cours »), 2005.
REUMAUX Françoise, « Postface » dans Françoise Reumaux (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé (coll. « Philosophie en cours »), 2005.

REVAULT D'ALLONNES Myriam, « Fiction et pouvoir-faire » dans *La Faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Le Seuil (coll. « La Couleur des idées »), 2018, p. 109-132.
REVAULT D'ALLONNES Myriam, « Introduction » dans *La Faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Le Seuil (coll. « La Couleur des idées »), 2018, p. 9-19.
SCHLANGER Judith, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann (coll. « Savoir lettres »), 2010.
SIMON Gérard, « Eidôlon / eikôn / phantasma / emphasis / tupos – fr. image » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 335-341.
SINAPI Michèle, « D'un mensonge l'autre : mensonge privé, mensonge politique. Le tournant kantien » dans Françoise Reumaux (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé (coll. « Philosophie en cours »), 2005.
STELLARDI Giuseppe, « Pensiero debole, Nihilism and Ethics, or How Strong is Weakness? » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang (coll. « Italian Modernities »), 2009, p. 83-98.
VATTIMO Gianni, *Au-delà de l'interprétation. La signification de l'herméneutique pour la philosophie*, traduit par Malou Somville-Garant, Bruxelles, De Boeck Université (coll. « Le point philosophique »), 1997.
VATTIMO Gianni, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Roma, Garzanti, 1985.

Faux et sociologie

Sociologie de l'art et de l'expertise

BESSY Christian et CHATEAURAYNAUD Francis, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, 2e éd., Paris, Pétra (coll. « Pragmatismes »), 2014.
BESSY Christian et CHATEAURAYNAUD Francis, « Le savoir-prendre. Enquête sur l'estimation des objets », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, consulté le 18 mai 2019, http://journals.openedition.org/tc/5029, 2010, nº 54-55, p. 689-711.
BESSY Christian et CHATEAURAYNAUD Francis, « Les ressorts de l'expertise. Épreuves d'authenticité et engagement des corps » dans Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (dir.), *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*, Paris, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales (coll. « Raisons pratiques »), 1993, p. 141-164.
BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, « La "collection", une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LTM_679_0005, mars 2014, nº 679, p. 5-72.
HEINICH Nathalie, « Les arts premiers » dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, p. 261-266.
HEINICH Nathalie, « Le faux comme révélateur de l'authenticité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009, p. 53-74.
HEINICH Nathalie, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_025_0097, janvier 2008, nº 25, p. 97-106.
HEINICH Nathalie, « Les objets-personnes » dans *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte (coll. « Armillaire »), 2002, p. 102-134.
HEINICH Nathalie, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, consulté le 17 mars 2021, http://journals.openedition.org/terrain/2673, 1 septembre 1999, nº 33, p. 5-16.
HEINICH Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin: Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1983_num_49_1_2201, 1983, vol. 49, nº 1, p. 107-109.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, France, Éd. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, impr. 2012, 2012.
HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, « Postface » dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, p. 267-299.
LAHIRE Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte (coll. « Laboratoire des sciences sociales »), 2015.
MAJASTRE Jean-Olivier et PESSIN Alain (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques sociales »), 1999.
MOULIN Raymonde, « L'un et le multiple. Le contrôle de la rareté artistique » dans Alain Blanc et Alain Pessin (dir.), *L'Art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan (coll. « La librairie des humanités »), 2004, p. 91-104.
MOULIN Raymonde, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue Française de Sociologie*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.jstor.org/stable/3321315?origin=crossref, septembre 1986, vol. 27, nº 3, p. 369-395.
MOULIN Raymonde, « Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple », *Revue française de sociologie*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1969_hos_10_1_1470, 1969, vol. 10, nº 1, p. 687-702.
MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, consulté le 30 octobre 2018, https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279223, 1993, vol. 48, nº 6, p. 1421-1445.
NOCE Vincent, *Descente aux enchères. Les coulisses du marché de l'art*, Paris, J.-C. Lattès, 2002.

Sociologie des théories du complot

ARNOLD Gordon B., *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport, Conn. ; London, Praeger, 2008.
BARKUN Michael, « Les théories du complot comme connaissance stigmatisée », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0168, traduit par Brigitte Rollet, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 168-176.
BARKUN Michael, *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*, 2nd ed, Berkeley, University of California Press (coll. « Comparative studies in religion and society »), 2013.
BÈGUE Laurent, BUSHMAN Brad J., GIANCOLA Peter R., SUBRA Baptiste et ROSSET Evelyn, « "There Is No Such Thing as an Accident," Especially When People Are Drunk », *Personality and Social Psychology Bulletin*, consulté le 13 juin 2018, https://doi.org/10.1177/0146167210383044, 1 octobre 2010, vol. 36, nº 10, p. 1301-1304.
BOLTANSKI Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Édition numérique, Paris, Gallimard (coll. « NRF essais »), 2012.
BRONNER Gérald, « Pourquoi les théories du complot se portent-elles si bien ? L'exemple de Charlie Hebdo », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0009, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 9-20.
BRONNER Gérald, « L'espace logique du conspirationnisme », *Esprit*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ESPRI_1511_0020, 30 octobre 2015, Novembre, nº 11, p. 20-30.
BROTHERTON Robert, « Towards a definition of 'conspiracy theory' », *PsyPAG Quaterly: Special Issue: The Psychology of Conspiracy Theories*, 2013, nº 88, p. 9-13.
BROTHERTON Robert et FRENCH Christopher C., « Intention Seekers: Conspiracist Ideation and Biased Attributions of Intentionality », *PLOS ONE*, consulté le 15 juin 2018, http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0124125, 13 mai 2015, vol. 10, nº 5.
BUTTER Michael et KNIGHT Peter, « Combler le fossé. L'avenir des recherches sur les théories du complot », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016,

http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0021, traduit par Nicole G. Albert, 2015, vol. 1, nº 249-250, p. 21-39.
CAMPION-VINCENT Véronique, « Note sur les entrepreneurs en complots », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0099, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 99-106.
CAMPION-VINCENT Véronique, *La Société parano : théories du complot, menaces et incertitudes*, Paris, Payot, 2005.
CAMPION-VINCENT Véronique et RENARD Jean-Bruno, « Avant-propos », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0003, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 3-8.
DANBLON Emmanuelle et NICOLAS Loïc, « Rhétorique et topique de la conspiration », *Raison publique*http://www.raison-publique.fr/IMG/pdf/03._Danblon_et_Nicolas_BAT_Raison_16.pdf, 2012, nº 16, p. 33-42.
DELOUVEE Sylvain, « Répéter n'est pas croire. Sur la transmission des idées conspirationnistes », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0088, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 88-98.
ECO Umberto, « Introduzione » dans *Il complotto. La storia segreta dei protocolli dei Savi di Sion*, Torino, Einaudi, 2005, p. I-X.
FENSTER Mark, « Un manque d'imagination : récits en concurrence sur le 11 septembre », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0177, traduit par Brigitte Rollet, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 177-189.
FINE Gary Alan, « Barack Obama et la connaissance incertaine », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0190, traduit par Nicole G. Albert, 3 juin 2016, vol. 1, p. 190-202.
FRANÇOIS Stéphane et SCHMITT Olivier, « Le conspirationnisme dans la Russie contemporaine », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0120, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 120-129.
GIRY Julien, « Le conspirationnisme. Archéologie et morphologie d'un mythe politique », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0040, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 40-50.
HALUZIK Radan, « « Qui y a-t-il derrière tout ça ? » Révolutions et théories du complot en Europe de l'est », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0130, traduit par Nicole G. Albert, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 130-149.
HOFSTADTER Richard, *The Paranoid Style in American Politics, and Other Essays*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1996.
JOSSET Raphaël, « Auri sacra fames. Un regard sur l'argent, la finance et le conspirationnisme », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0217, 3 juin 2016, vol. 1, nº 249-250, p. 217-228.
KARBOVNIK Damien, « Théorie du complot et ovnis », *Diogène*, consulté le 15 juillet 2021, https://www.cairn.info/revue-diogene-2015-1-2-page-240.htm, 2015, vol. 249-250, nº 1-2, p. 240-251.
KNIGHT Peter, *Conspiracy Theories in American History: an Encyclopedia*, Santa Barbara, Calif. ; Oxford, ABC-CLIO, 2003.
KNIGHT Peter, « Making Sense of Conspiracy Theories » dans Robert Alan Goldberg, Jeffrey L. Pasley, Larry Schweikart et Peter Knight (dir.), *Conspiracy Theories in American History: an Encyclopedia*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2003, vol.1.
KREIS Emmanuel, *Les Puissances de l'ombre. La théorie du complot dans les textes*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Collection Biblis »), 2012.
RÄIKKÄ Juha, « On Political Conspiracy Theories », *Journal of Political Philosophy*, 2009, vol. 17, nº 2, p. 185-201.
TAGUIEFF Pierre-André, *Court traité de complotologie suivi de Le Complot judéo-maçonnique : fabrication d'un mythe apocalyptique moderne*, Paris, Mille et une nuits-Fayard, 2013.

WAGNER-EGGER Pascal et BANGERTER Adrian, « La vérité est ailleurs : corrélats de l'adhésion aux théories du complot », *Revue internationale de psychologie sociale*, consulté le 18 juillet 2016, https://www.cairn.info/revue-internationale-de-psychologie-sociale-2007-4-page-31.htm, 2007, vol. 20, nº 4, p. 31-61.

Autres ouvrages sociologiques

HEALY Kieran, « Fuck Nuance », *Sociological Theory*, consulté le 2 décembre 2018, , juin 2017, vol. 35, nº 2, p. 118-127.
LAHIRE Bernard, *Comment confondre les imposteurs : les vertus critiques du canular*, https://zilsel.hypotheses.org/1819 , 14 mars 2015, consulté le 11 mars 2021.
SBARDELLA Francesca, « La fabrique des reliques. Manipulations et production de sacré dans la clôture », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, consulté le 4 octobre 2017, https://cm.revues.org/1531#bodyftn30, 2013, nº 14.

Faux et droit

AZZI Tristan, *Communication*, https://www.courdecassation.fr/venements_23/colloques_4/colloques_videos_6111/faux_art_38115.html , 17 novembre 2017, consulté le 2 mars 2020.
BERTRAND André, *Le Droit d'auteur et les droits voisins*, Paris, Masson, 1991.
BOUCHONY Alain de et BAUDART Antoine, *La Contrefaçon*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »), 2006.
BRUNOT Patrick, *La Contrefaçon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
CAVAGNOLI Stefania, « Testi giuridici e traduzione: lo spazio linguistico come possibilità, vaghezza, errori e rimedi » dans Marie-Christine Jullion et Clara Bulfoni (dir.), *Il discorso sulla contraffazione nell'età della riproducibilità: un approccio multidisciplinare*, Milano, Franco Angeli, 2014.
CORNU Marie, « La signature et l'existence juridique de l'œuvre », *Sociétés & Représentations*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_025_0025, janvier 2008, nº 25, p. 25-34.
DUCOULOUX-FAVARD Claude, *Le Faux en art et en droit*, Paris, France, LexisNexis, 2012.
EDELMAN Bernard, *La Propriété littéraire et artistique*, 4e éd. mise à jour, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »), 2008.
GAUTIER Pierre-Yves, *Propriété littéraire et artistique*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Droit fondamental »), 1991.
GUILLOTREAU Ghislaine, *Art et crime. La criminalité du monde artistique et littéraire et sa répression*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1999.
Institut de Recherche en Propriété Intellectuelle Henri-Desbois, *La Contrefaçon. L'entreprise face à la contrefaçon de droits de propriété intellectuelle. Colloque de l'IRPI, 17 décembre 2002*, Paris, LexisNexis, 2003.
JEANCLOS Yves (dir.), *Le Crime de faux et sa répression en France du XVIème siècle à nos jours. Actes des séminaires d'histoire du droit pénal, 1997-1998, Strasbourg*, Strasbourg, Faculté de droit, de sciences politiques et de gestion (coll. « Dimensions historiques du droit européen »), 1998.
KIEJMAN Georges, « Le faux en art et sa répression par le droit français », *Revue de l'Art*, 1973, XXI, p. 125-128.
NEPOTE Jean, « Le combat contre le faux », *Revue internationale de police criminelle*, consulté le 6 novembre 2016, http://data.bnf.fr/34535519/revue_internationale_de_police_criminelle/, mars 1956, vol. 96.
NOCE Vincent, « Le faux en art : une législation inadaptée ? », *La Gazette Drouot*, 12 janvier 2018, nº 2, 12 janv. 2018 p. 22-23.
NOCE Vincent, « Le faux et l'amusement en art », *La Gazette Drouot*, 8 décembre 2017, nº 43, 8 déc. 2017 p. 11.

PFISTER Laurent, *Une brève histoire juridique du faux en art*, https://www.courdecassation.fr/venements_23/colloques_4/colloques_videos_6111/faux_art_38115.html , 17 novembre 2017, consulté le 2 mars 2020.
PFISTER Laurent, « Histoire du droit et des idées politiques » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014.
PUTTEMANS Andrée et DEMARSIN Bert (dir.), *Les Aspects juridiques de l'art contemporain*, Bruxelles, Larcier (coll. « Collection de l'Unité de droit économique de l'ULB »), 2012.
SPITZER Jean-Pierre, « L'abus de droit moral » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009.
SUEUR Jean-Jacques (dir.), *Le Faux, le Droit et le Juste: actes du colloque international des 13 et 14 novembre 2008, Faculté de droit de Toulon*, Bruxelles, Belgique, Bruylant, 2009.

Faux et espace

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (coll. « La librairie du XXe siècle »), 1992.
BEUGNOT Bernard, « Présentation : de rives en rêves », *Études françaises*, consulté le 13 septembre 2021, https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1985-v21-n2-etudfr1633/036855ar/, 1985, vol. 21, nº 2, p. 3-7.
BOUVET Rachel, « La carte dans une perspective géopoétique » dans Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell (dir.), *La Carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2008, p. 11-32.
CAUQUELIN Anne, *Le Site et le Paysage*, 3e éd, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Quadrige »), 2012.
ECO Umberto, « Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1 » dans *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, p. 157-163.
FARINELLI Franco, « Pour une théorie générale de la géographie », *Géorythmes*, 1989, nº 5.
FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Empan*, consulté le 13 septembre 2021, http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm, 2004, vol. 2, nº 54, p. 12-19.
GABBI Gabriella, « Tre poetiche della descrizione: Perec, Calvino, Celati » dans Andrea Battistini (dir.), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 467-483.
JACOB Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque Albin Michel »), 1992.
JACOBS Frank, *Agloe: How a Completely Made Up New York Town Became Real*, https://bigthink.com/strange-maps/643-agloe-the-paper-town-stronger-than-fiction , 12 février 2014, consulté le 7 juin 2021.
JOURDAN Camille, « Agloe, la ville qui n'existait pas, mais en fait si, et puis finalement non », *Slate.fr*, consulté le 7 juin 2021, http://www.slate.fr/life/84889/carte-agloe-ville-existe-pas, 21 mars 2014.
JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.
JUANALS Brigitte, « L'arbre, le labyrinthe et l'océan. Les métaphores du savoir, des Lumières au numérique », *Communication & Langages*, consulté le 30 août 2021, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2004_num_139_1_3260, 2004, vol. 139, nº 1, p. 101-110.
MONJOUR Servanne et VITALI-ROSATI Marcello, « Littérature et production de l'espace à l'ère numérique. L'éditorialisation de la Transcanadienne. Du "spatial turn" à Google maps », *@nalyses*, consulté le 6 novembre 2020, , 2017, vol. 12, nº 3, p. 198-229.
MONMONIER Mark Stephen, *Comment faire mentir les cartes*, traduit par Denis-Armand Canal, Éd. revue et Augmentée, Paris, Éditions Autrement, 2019.
NITSCH Wolfram, « Terrain vague. Poétique des espaces urbains intermédiaires dans la littérature française contemporaine », *Viatica*, consulté le 16 septembre 2020, http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=518, traduit par Laurent Cassagnau, 2015, nº 2.
THUILLIER Guy, « Entre fiction, simulacre et réalité : les avatars de l'espace virtuel », *Carnets de géographes*, consulté le 27 août 2021, https://journals.openedition.org/cdg/2674, 2011, nº 2.

Faux et psychanalyse

FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie », *Sociétés*, consulté le 24 mars 2022, http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SOC_086_0007, traduit par Jean Laplanche et traduit par Jean-Bertrand Pontalis, 2004, vol. 86, nº 4, p. 7-19.
LAURENT Éric et RIBETTES Jean-Michel, « De l'imposture. Conversation entre deux psychanalystes (École de la Cause freudienne) : Éric Laurent, Jean-Michel Ribettes » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988.

Articles de journaux sur la mystification ou le canular

ENGBER Daniel, « The "Grievance Studies" Hoax Does Not Reveal the Academic Scandal That It Claims », *Slate Magazine*, consulté le 11 mars 2021, https://slate.com/technology/2018/10/grievance-studies-hoax-not-academic-scandal.html, 5 oct. 2018.
MOUNK Yascha, « What an Audacious Hoax Reveals About Academia », *The Atlantic*, consulté le 11 mars 2021, https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2018/10/new-sokal-hoax/572212/, 5 oct. 2018.
PLUCKROSE Helen, LINDSAY James A. et BOGHOSSIAN Peter, « Academic Grievance Studies and the Corruption of Scholarship », *Areo*, consulté le 11 mars 2021, https://areomagazine.com/2018/10/02/academic-grievance-studies-and-the-corruption-of-scholarship/, 3 oct. 2018.

Usuels

Enciclopedia Treccani, en ligne, *https://www.treccani.it/*.
Oxford English Dictionary Online, Oxford, Oxford University Press, en ligne, *https://www.oed.com/*.
Trésor de la langue française informatisé, en ligne, *http://atilf.atilf.fr/*.

NOTES DE FIN

Notes de l'introduction

[1] Sur le tournant que constitue le 11 septembre 2001, voir le chapitre « Premières années du XXIe siècle : Le 11-Septembre et après », dans Pierre-André Taguieff, *Court traité de complotologie suivi de Le Complot judéo-maçonnique : fabrication d'un mythe apocalyptique moderne*, Paris, Mille et une nuits-Fayard, 2013.
[2] Voir Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *LHT Fabula*, consulté le 15 mars 2019, http://www.fabula.org/lht/9/david.html, 1 février 2012 ; Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, « Opus et modus operandi : agirs spécifiques et pouvoirs impropres de la littérature contemporaine (vue par elle-même) », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6931, 2019, nº 22.
[3] Luca Somigli, « Negli archivi e per le strade: considerazioni meta-critiche sul 'ritorno alla realtà' nella narrativa contemporanea » dans Luca Somigli (dir.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Rome, Aracne, 2013, p. I-XXII.
[4] Voir Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017.
[5] Voir Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, consulté le 13 septembre 2021, http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm, 2004, vol. 2, nº 54, p. 12-19. Voir aussi, pour une analyse complète, le chapitre 6 de la partie III.
[6] Elles sont définies comme des récits figés, simplificateurs, créés dans le but d'*intoxiquer* l'imaginaire pour empêcher tout autre approche possible du récit et de la narration, reposant sur une ambition totalisatrice, une prétention à l'objectivité, une détérioration de la culture et des formes du récit, et l'abolition du recul critique par la rapidité de la narration. Voir Wu Ming 1, *La Q di Qomplotto. QAnon e dintorni: come le fantasie di complotto difendono il sistema*, Roma, Alegre, 2021, p. 253-254.
[7] Ce n'est pas un constat nouveau : en 2002 déjà, N. Groom déplorait que très peu ait été fait en termes de théorisation du faux : voir Nick Groom, *The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002, p. 307.
[8] Ainsi M.-C. Hellmann évoque-t-elle « les différents degrés du "faux", de l'innocente copie mécanique à la tromperie caractérisée, en passant par l'imitation plus ou moins fidèle, pouvant traduire la permanence d'un goût mais aussi faire le lit de la mystification proprement dite. » Marie-Christine Hellmann, « Vrai ou faux ? » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 11. Mais on peut se demander si « l'*innocente* copie » ressort bien du faux, ce qui *caractérise* la tromperie, et ce que recouvre exactement l'expression « la mystification *proprement dite* »… Dès lors qu'on étudie le faux, les (pseudo) synonymes et les (pseudo) antonymes ont tendance à proliférer : par exemple, Debord, dans sa *Société du spectacle*, évoque non seulement la « falsification », la « vérité », la « fausseté », le « réel », la « réalité » le « faux », le « vrai », le « pseudo– », un peu partout dans l'ouvrage, mais aussi bien le « mensonge » (p. 101), le « mystifiable » (p. 23), le « fantomatique » et le « fallacieux » (p. 57), l'« illusion » (p. 44), les « masques » (p. 58), l'« imposture » (p. 64), etc. Guy Debord, *La Société du Spectacle [1967]*, Paris, Gallimard, 1992. Sur le propos de Guy Debord, voir *infra*, la partie « Plan pragmatique : angoisses de l'inversion » du premier chapitre. Sur le lien entre le faux et le fantôme, voir *infra*, la partie « Plans ontologique et discursif : pouvoirs de la réversion » du premier chapitre.
[9] U. Eco le soulignait déjà dans *Les Limites de l'interprétation* : « les définitions de termes comme faux, contrefaçon, pseudépigraphe, falsification, fac-similé, illégitime, pseudo, apocryphe et autres, sont plutôt controversées. Il est raisonnable de penser que les difficultés à définir ces termes tiennent aux difficultés à définir la notion même d'"original" ou d'"objet authentique". » Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 175.
[10] Du reste, Pascale Mounier le reconnaît volontiers : « D'autres éléments compliquent l'appréciation et la qualification des faits quelle que soit l'époque envisagée. Difficile de fait de confronter les sciences, l'art ou la littérature, pratiques désintéressées, à la sociologie : il faut mettre en lien une expérience du toucher, de la vue ou de l'esprit, autrement dit une expérience d'utilisateur, de spectateur ou de lecteur, à une éthique des comportements. […] Rien de sûr donc quand on cherche à déceler la psychologie de l'action ou de la fabrication, c'est-à-dire des intentions dans un résultat, et que l'on suppose le préjudice subi. » Pascale Mounier, « Introduction » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 11.

[11] Là encore, le problème n'est pas nouveau : Th. Lenain rappelle ainsi qu'Otto Kurz, pionnier dans l'étude de la falsification, déplorait dans les années 1940 déjà la faiblesse de la production scientifique sur la question, qui se résumait le plus souvent à des collections d'anecdotes, tout en refusant toute approche globale du faux pour privilégier une série d'études de cas classées à l'intérieur d'une typologie matérielle. Thierry Lenain, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011, p. 7. Kurz déclare en effet, dès sa préface : « Il n'existe pas de règles générales pour détecter les faux. Chaque cas doit être étudié en lui-même. Un ouvrage sur les faux est forcément une énumération de cas particuliers. » Otto Kurz, *Faux et faussaires [1948]*, traduit par Jacques Chavy, Paris, Flammarion, 1983, p. 5.

[12] Voir Anthony Thomas Grafton, *Faussaires et critiques. Créativité et duplicité chez les érudits occidentaux*, traduit par Marie-Gabrielle Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 67. « Dès l'antiquité les faussaires ont compris qu'il leur fallait expliquer leurs sensationnelles trouvailles. Ils ne s'y prenaient pas autrement que Chatterton et Ireland après eux : ils inventaient une histoire mystérieuse mais propre à impressionner le lecteur. »

[13] Les faux sont-ils un phénomène massif ? Question inquiétante qui ne semble pas pouvoir recevoir de réponse définitive. Si certains n'hésitent pas à déclarer qu'une part non négligeable œuvres des grands musées sont fausses (voir Federico Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, traduit par Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013, p. 149. et Jean-Michel Ribettes, « L'effroi devant l'œuvre. Entretien avec le conservateur en chef du Département des peintures du musée du Louvre : Pierre Rosenberg » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 102.), d'autres sont nettement plus sélectifs : « Dans le domaine de la peinture, les faux des musées sont très peu nombreux. En revanche il existe de très nombreux faux dans le domaine de l'archéologie », parce que les « archéologues n'ont pas l'œil », prétend ainsi Zeri (p. 150). De fait, certains cas spectaculaires peuvent laisser penser que la falsification demeure une pratique importante : l'exposition Modigliani qui a eu lieu au Palais Ducal de Gênes en 2017 contenait une vingtaine de faux sur la cinquantaine d'œuvres exposées, par exemple (voir Olivier Tosseri, « Rebondissement dans l'affaire des faux Modigliani », *Le Journal Des Arts*, consulté le 20 août 2020, https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/rebondissement-dans-laffaire-des-faux-modigliani-143541, 27 mars 2019p.). Dans le film *Un vrai faussaire* qui lui est consacré, on peut voir Guy Ribes pointer malicieusement, sur des catalogues (floutés pour raisons juridiques) de grandes institutions, les peintures qui seraient siennes… Au-delà d'une bataille de chiffres assez vaine dans la mesure où l'on ignore combien de faux non détectés sont en circulation, la difficulté à estimer l'ampleur du phénomène de falsification tient aussi au caractère indécidable de l'authenticité de certaines œuvres (voir Marie-Christine Hellmann, « Vrai ou faux ? » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 13.) Voir aussi cette déclaration de la directrice de la Fondation Cartier sur la difficulté à organiser l'exposition « Vraiment faux » : « Dès que le thème "vraiment faux" a circulé de bouche à oreille, des informations formidables nous sont parvenues, les faussaires étaient partout, tout le monde avait une anecdote à nous raconter, un faux dans son grenier, c'était l'euphorie ! En revanche la concrétisation fut une autre bataille et jusqu'au bout nous nous sommes acharnés à obtenir des objets, à vérifier les faits, bref à prouver que le faux était vrai ! » Marie-Claude Beaud, « Vraiment faux » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 4.

[14] « […] on parle de faux ou d'imitations plus ou moins frauduleuses ». Marco Bona Castellotti, « Introduction » dans *Qu'est-ce qu'un faux ?*, traduit par Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013, p. 9.

[15] Voir l'entrée « Falsification, n. » dans *Oxford English Dictionary Online*, Oxford, Oxford University Press. : « L'action de rendre (quelque chose) faux ; altération frauduleuse (de documents, de poids ou mesures, etc.) ; représentation erronée, perversion (de faits) ; contrefaçon ; un cas de ce type. » ; « *The action of rendering (something) false; fraudulent alteration (of documents, of weights or measures, etc.); misrepresentation, perversion (of facts); counterfeiting; an instance of the same*. » Le thème de la perversion est étroitement associé au faux dans les représentations occidentales, comme on le verra plus loin.

[16] Alors que *fake* « ignore la différenciation latine puis chrétienne entre *falsus*, "faux", sur le grec *sphallô*, "faire tomber", "tomber", et *mendax*, "menteur" comme le serpent ou le diable ». Barbara Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard, 2018, p. 226.

[17] L'étymologie est obscure, et semble renvoyer aussi bien à la notion de fabrication – dans tous les sens du terme – qu'à l'argot plus ou moins vulgaire, comme le rappelle ironiquement Barbara Cassin : « *Fake* : entre *facere* et *fuck*, il y a de quoi faire. » Barbara Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard, 2018, p. 224.*Ibid.*, p. 224. Pour l'*OED*, il dériverait de *feak* (nettoyer, essuyer) ou *feague* (entre autres, « régler son compte à quelqu'un », ou « donner à un cheval un air plus fringant à l'aide de gingembre »).

[18] Voir le premier sens de l'entrée « Fake, n.2 and adj. » dans *Oxford English Dictionary Online*, Oxford, Oxford University Press. : « un stratagème, un tour, une fraude ; une méthode d'escroquerie ; une arnaque ; l'action de trafiquer ou de falsifier quelque chose » ; « *a stratagem, a trick, a dodge; a method of swindling, a con; an act of*

tampering with or falsifying something ». Il se distingue donc de *mimicry*, qui renvoie aux « faits de mimétisme à fonction de leurre » (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 64.).

[19] Comme le grec *pseudos*, comme le rappelle B. Cassin : « L'ambiguïté de *pseudos* n'est peut-être pas si facilement dissociable de l'expérience perceptive et discursive elle-même. » B. Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, *op. cit.*, p. 226.

[20] Pour une discussion d'une possible définition du terme anglais *copy* et du français *copie*, de leur étymon *copia*, et d'une série de concepts connexes, voir le deuxième chapitre de Priya Wadhera, *Original Copies in Georges Perec and Andy Warhol*, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, 2017.

[21] Voir Maria Tilde Bettetini, « Contributi per una storia della finzione: menzogne 2.0 » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 155. « *Menzogna*, *bugia* : on dit *bugia* et on pense aux enfants et au pot de confiture ; on dit *menzogna* et on pense au tribunal, à la dispute de couple, au faux historique. Mais il s'agit uniquement d'une question d'usage des termes, et d'étymologie (*menzogna* de *mentior*, à son tour de *mens*, donc "jeu d'esprit" ; *bugia* du terme provençal *baujìa*, qui renvoie à la malveillance : bugiardo ou menzognero est celui qui a l'intention de nous tromper [*ingannarci*], sans aucun doute. »

[22] Plus généralement, sur le lexique italien de la tromperie et du faux, voir Adelino Cattani, « Parole e argomenti contraffatti. Doublespeak e fallacie » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. 1-2.

[23] Parfois chez un même auteur, dans des buts politiques ou idéologiques par exemple. Ainsi, Samir Marzouki prend-il successivement, pour dénoncer la corruption politique en Tunisie à la veille des élections de 2011, le terme « contrefaçon » comme synonyme de « langue de bois » (p. 15-18), puis de « prêt-à-penser » (p. 16), puis dans le sens d'une « une attitude, des sentiments et une conduite empreints de fausseté, mimant pour de faux une attitude, des sentiments et une conduite vrais et authentiques » (p. 21), sans se risquer à définir « vrai et authentique », ni d'ailleurs la différence entre les deux, et enfin d'un plagiat dans une thèse universitaire (p. 21-22). Autant dire que le terme perd un tantinet de sa substance… Samir Marzouki, « Un monde contrefait ou la contrefaçon universelle » dans Marie-Christine Jullion et Clara Bulfoni (dir.), *Il discorso sulla contraffazione nell'età della riproducibilità: un approccio multidisciplinare*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 15-22.

[24] Voir Sandra Figliuolo, « "Business sulle tombe del cimitero di Monreale", dopo cinque anni chiusa l'inchiesta per 27 », *PalermoToday*, consulté le 30 septembre 2020, https://www.palermotoday.it/cronaca/cimitero-monreale-indagine-avviso-conclusione.html, 23 sept. 2020p.

[25] Voir Umberto Eco, « Introduzione » dans *Il complotto. La storia segreta dei protocolli dei Savi di Sion*, Torino, Einaudi, 2005, p. I-X ; Pierre-André Taguieff, *Court traité de complotologie suivi de Le Complot judéo-maçonnique : fabrication d'un mythe apocalyptique moderne*, Paris, Mille et une nuits-Fayard, 2013.

[26] Voir l'article « Inchiesta falsi prosciutti S. Daniele Dop, 103 indagati », *La Repubblica*, consulté le 21 août 2020, https://www.repubblica.it/cronaca/2018/08/17/news/inchiesta_falsi_prosciutti_s_daniele_dop_103_indagati-204330569/, 17 août 2018p.

[27] Voir Harry Bellet, « "Faune" et usage de "Faune" », *Le Monde*, consulté le 21 août 2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/08/11/faux-et-faussaires-5-6-faune-et-usage-de-faune_4981332_3232.html, 11 août 2016p.

[28] Voir Harry Bellet, « Faux et faussaires. La tiare de Saïtapharnès », *Le Monde*, consulté le 21 août 2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/14/faux-et-faussaires-1-6-la-tiare-de-saitapharnes_4969407_3232.html, 14 juill. 2016p.

[29] Horst Bredekamp, Irene Brückle et Paul Needham, *A Galileo Forgery: Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Munchen, De Gruyter (A), 2014 ; Nick Wilding, *Faussaire de Lune. Autopsie d'une imposture, Galilée et ses contrefacteurs*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015.

[30] Marie-Christine Hellmann mentionne ainsi la spécificité des faux épigraphiques, « seul cas où le faux peut n'exister que sur le papier, en manuscrit, un savant – ou qui se prétend tel – ayant voulu faire croire qu'il a pu procéder à de magnifiques lectures, dont ses confrères ne seront pas toujours en mesure de vérifier la réalité. » Marie-Christine Hellmann, « Les fausses inscriptions » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 23.

[31] Voir Anne Montenach, « Économie » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 40. « Envisager […] de se concentrer sur la contrefaçon "en tant que contravention aux codes juridiques de la propriété", apparaît comme un défi particulièrement stimulant dans la mesure où ces codes […] varient selon les espaces et les produits considérés. Au caractère relatif des définitions de la fraude – parfois difficile à distinguer de la simple erreur, et intimement liée à la détermination de règles et de normes – répondent en effet l'infini nuancier du *faux*, les chevauchements possibles entre catégories – de la copie à la falsification en passant par l'imitation – et la diversité des types de

"tricherie" possibles pour un produit donné (qu'il s'agisse de pièces de monnaie, de draps ou de denrées alimentaires). »

[32] On trouvera une présentation et un commentaire du droit italien relatif au faux dans un article de M. Croce publié dans l'une des revues des Carabinieri (auxquels est rattaché le Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, spécialiste des délits liés à l'art et au patrimoine) : Massimiliano Croce, « Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione », *Rassegna dell'Arma dei Carabinieri*, septembre 2007, nº 3.

[33] E. Le Roy Ladurie évoque ainsi « l'époque où les faux-monnayeurs étaient précipités, sans pitié ni pardon, dans une vaste cuve d'huile bouillante. » Emmanuel Le Roy Ladurie, « Préface » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 5. Voir aussi les déclarations du commissaire Coffre : « Les peines encourues par les faux monnayeurs le traduisent bien : de nos jours le faux monnayeur peut être puni de la réclusion à perpétuité. Dans le passé, c'était la peine capitale amenée par des tortures assez atroces ; on faisait bouillir les faussaires – c'est ce qu'on appelait la bouilloire à faussaire – ou on leur coulait dans la bouche les alliages dont ils s'étaient servis pour fabriquer les fausses pièces. » Lucien Terras, « Faux monnayeurs. Entretien avec Jean-Paul Coffre, commissaire divisionnaire, chef de l'Office central de la répression du faux monnayage à la Direction centrale de la Police judiciaire » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p. 14.

[34] Du reste, le terme « *faussaire* a d'abord été en partie réservé à la contrefaçon des monnaies », Pascale Mounier, « Le vocabulaire de la copie et du faux » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 69 note 46.

[35] J.-F. Jeandillou note également, pour s'en étonner, la différence de traitement juridique entre le faux en écriture et le plagiat : « Si donc l'apocryphisme ne constitue pas un "crime de faux en écriture", c'est parce que la loi protège, non l'écriture elle-même, mais la *foi dans l'écriture* quand celle-ci sert à prouver, dans un acte officiel (public ou privé), "une action ou un droit" (Code pénal, art. 151). […] Quoique susceptible de "faire naître une conviction contraire à la vérité", la publication d'un texte littéraire ne prête pas aux mêmes conséquences délictueuses. Il paraît néanmoins étonnant que la notion de préjudice moral ("actuel ou possible"), déterminante au regard du législateur, ne soit pas retenue comme pertinente et que l'abus de confiance se réduise alors à un innocent jeu littéraire : de façon paradoxale, le lecteur-acheteur d'un ouvrage supposé ne peut se plaindre d'avoir subi un préjudice, et, réciproquement, l'auteur dont le nom (ou le *style*) a été emprunté n'est pas systématiquement considéré comme spolié. » Jean-François Jeandillou, « La mystification littéraire, ou peu s'en faux » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 334-335.

[36] Sur ce point, voir Sandra Laugier et al., « Faux » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 444.

[37] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 184. « Quelque chose n'est donc pas un faux à cause de ses propriétés internes, mais en vertu d'une *identité prétendue*. Ainsi, les contrefaçons posent avant tout un problème pragmatique. »

[38] Voir Pascale Mounier, « Introduction » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 12. Si le spectateur « ne perçoit pas la reproduction frauduleuse, qu'il ignore l'existence de l'original ou que celui-ci soit perdu, il n'y a pas de falsification. Sauf dans le cas de la monnaie, quand personne n'est dupe – ni l'inventeur, ni bien sûr, l'acheteur, par exemple le commanditaire d'une *Cène* de Vinci ou le consommateur de vin frelaté –, il semble que l'on ne puisse pas parler de dol. » On notera cependant deux limites : d'une part, la non-inclusion de la fausse monnaie dans cette analyse du faux, et d'autre part, la tendance à déduire de l'absence de dol l'inexistence du faux comme tel. Certains auteurs, au contraire, qui postulent que des objets peuvent être intrinsèquement faux (voir *infra*), comprennent la notion indépendamment du préjudice éventuellement subi.

[39] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 182. « Il est fréquent de voir, chez les collectionneurs, la priorité temporelle devenir plus importante que la présence de traits irreproductibles. Ainsi dans la sculpture, où il est parfois possible de produire une copie possédant tous les traits de l'original, la priorité temporelle joue un rôle crucial, même si l'original a perdu certains de ses traits (par exemple, le nez est cassé), tandis que la copie est exactement comme l'était l'original. On dit alors que le fétichisme artistique prévaut sur le goût esthétique (cf. […] la différence entre le Parthénon d'Athènes et celui de Nashville). »

[40] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 182. Il désigne à la fois comme fondements de l'« authenticité auctorielle » la « complexité formelle et matérielle de l'œuvre » et son « origine ».

[41] C'est également, bien sûr, parce que l'histoire de l'art a sans doute constitué l'un des champs de recherche le plus actif et le plus innovant sur le faux. Ainsi Pascale Mounier notait-elle qu'une « telle pluridisciplinarité [dans la manière qu'a le colloque « Copier et contrefaire à la Renaissance » d'envisager le faux et la contrefaçon] est

inédite sur la question. Seule l'histoire de l'art a le plus cherché la concertation avec les experts, les juristes et les philosophes ; voir en particulier *De Main de maître* ». Pascale Mounier, « Introduction » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 13 note 27.

[42] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 188. Voir aussi p. 189 : « Le sentiment probablement partagé par tous devant la Vénus de Milo nous montre combien le nœud entre esthétique et archéologie est inextricable : nous serions très embarrassés si on retrouvait ses bras et si on les remettait à leur place. Désormais, la Vénus est "belle" telle qu'elle est, et, telle qu'elle est, nous la considérons comme une œuvre internationale d'un Auteur Modèle qui est la somme de la personnalité d'un artiste, de la magie du temps et de l'histoire de la réception de l'œuvre. »

[43] De même que les « formes de la moquerie destructrice – caricature, ironie, parodie, burlesque, etc. –, [… qui] ne relèvent pas du champ pénal. S'adressant à un public averti, capable d'identifier l'intention critique et sa cible, elles ne cachent pas l'emprunt. » Pascale Mounier, « Introduction » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 8 note 3.

[44] C'est aussi, dès 1958, celle de Cesare Brandi : « On comprend mal la falsification si on croit pouvoir l'aborder […] comme histoire des méthodes de fabrication des faux, au lieu de partir du jugement de faux […], le faux n'est pas faux tant qu'il n'est pas reconnu comme tel, on ne peut en effet considérer la fausseté comme une propriété inhérente de l'objet […]. Donc, à l'origine de la différenciation entre copie, imitation, falsification ne réside pas une diversité spécifique dans les moyens de production, mais dans l'intentionnalité. » Cesare Brandi, « Falsificazione » dans *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia, Roma, Sansoni, 1958, vol.V, p. 313. Cité par Tommaso Casini et Pierandrea Villa, « "Il leone non è cosi pericoloso come lo dipingono": conversazione con Joan Fontcuberta » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 81.

[45] Voir Marie-Claude Beaud, *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 44-45. C'est l'option choisie par l'exposition organisée par l'Art and Antiques Unit de Scotland Yard, *The Metropolitan Police Service's Investigation of Fakes and Forgeries*, au Victoria and Albert Museum de Londres en janvier 2010 : « Cette exposition montée par la police était irrémissiblement dogmatique. La falsification est un crime, et ceux qui s'y adonnent ne doivent faire l'objet d'aucune admiration (les cartels se terminaient par la mention « créé par untel, reconnu coupable et condamné » – il ne manquait que la longueur de la peine) […]. » Les cartels mentionnaient également le dommage financier supposé de la fraude. Tom Hardwick, « "The sophisticated answer": a recent display of forgeries held at the Victoria and Albert Museum », *The Burlington Magazine*, consulté le 3 août 2018, http://www.jstor.org/stable/27823204, 2010, vol. 152, 1287. Attributions, copies, fakes, p. 406-407. Tom Hardwick souligne en outre le contraste entre une telle approche et celle, bien plus nuancée, de l'exposition pionnière en Angleterre sur le sujet, *Fake? The Art of Deception*, de 1990.

[46] Voir Federico Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, traduit par Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013, p. 182-183.

[47] On évoque par exemple la « gravité » de ce « fléau ». Voir Vincent Noce, « Le faux et l'amusement en art », *La Gazette Drouot*, 8 décembre 2017, nº 43, 8 déc. 2017p. 11p. On retrouve le même lexique évoqué par Laurent Pfister, « Histoire du droit et des idées politiques » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 21.

[48] Voir Nathalie Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 53.

[49] Voir Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011, p. 26.

[50] Voir Marco Bona Castellotti, « Introduction » dans *Qu'est-ce qu'un faux ?*, traduit par Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013, p. 9-10.

[51] Voir par exemple Philippe Costamagna, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016

[52] Voir Brian McHale, « "A Poet May Not Exist": Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity » dans Robert J. Griffin (dir.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 233-252.

[53] Voir David Bellingham, « Attribution and the Market: The Case of Frans Hals » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 24.

[54] En ce sens, si on accepte la conclusion de T. Lenain selon laquelle « bien que la falsification en art ne soit certainement pas sur le point de disparaître, son histoire comme phénomène culturel est largement derrière nous » (Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011, p. 332.), on peut néanmoins faire la supposition que *sa représentation fictionnelle* (et avec elle la représentation fictionnelle

du faux et de la falsification en général), elle, s'avère extrêmement pertinente pour penser le rôle éthique de la fiction contemporaine.

[55] C'est pourquoi nous nous intéressons ici au faux et non à la contrefaçon, qui n'est pas pensée dans un but de remise en cause ou de questionnement des valeurs culturelles, esthétiques, politiques ou épistémiques qui sous-tendent le partage de l'authentique et de l'inauthentique. On ne peut, dans l'optique de ce travail, mettre sur le même plan une imitation de sac à main ou des médicaments frelatés et un faux tableau, un faux vestige, une fausse relique, une fausse, archive, etc. Voir *Ibid.*, p. 44.. Pour une démarcation précise entre faux et contrefaçon, voir la première partie de cette thèse.

[56] Sur l'affaiblissement du paradigme indiciaire ou « paradigme de la trace » dans l'art contemporain, et ses transformations, voir *Ibid.*, p. 323.

[57] Voir Rosalind E. Krauss, « Poststructuralism and deconstruction » dans Hal Foster et al. (dir.), *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2011, p. 40.

[58] Voir Frank Norman, Geraldine Norman et Tom Keating, *The Fake's Progress: Being the Cautionary History of the Master Painter & Simulator Mr Tom Keating as Recounted With the Utmost Candour & Without Fear or Favour to Mr Frank Norman*, London, Hutchinson, 1977, p. 204, 252 ; Raymonde Moulin, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue Française de Sociologie*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.jstor.org/stable/3321315?origin=crossref, septembre 1986, vol. 27, nº 3, p. 369-395.

[59] Voir sur ce point Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 7.

[60] Pour les références incontournables, voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 ; Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2nd ed., Madison, University of Wisconsin Press, 1982 ; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988 ; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londres, New York, Routledge, 2003 ; Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Londres, New York, Routledge, 2012 ; Brian McHale, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, New York, Cambridge University Press, 2015 ; Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 2013 ; Gianni Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Roma, Garzanti, 1985.

[61] La raison du choix d'un corpus européen, et non plus largement occidental, tient à plusieurs facteurs. D'une part, la volonté de penser une culture du faux et une éthique de la vérité spécifiquement européennes, par distinction d'avec, par exemple, une approche nord-américaine de ces questions, dont la spécificité est bien documentée (voir notamment, sur ce point Anthony Larson, « Introduction. Fakery », *Revue française d'études américaines*, consulté le 27 septembre 2017, http://www.cairn.info.proxy.rubens.ens.fr/revue-francaise-d-etudes-americaines-2017-1-p-3.htm, 22 septembre 2017, nº 150, p. 3-8.). C'est ce qui explique que nous nous en tenions, pour le domaine anglophone, à des œuvres britanniques et irlandaises. De même, nous avons évité le domaine hispanique, d'une part parce que penser le faux sans recourir à la littérature sud-américaine et méso-américaine en général, et à l'héritage de Borges en particulier, sur ces questions, aurait été sans doute impossible, à tout le point peu probant, et d'autre part parce que notre maîtrise de l'espagnol, si elle n'est pas nulle, n'est pas à la hauteur de notre connaissance de l'italien ou de l'anglais. Pour cette même raison de compétence linguistique, nous ne présentons pas d'œuvres dans d'autres langues européennes.

[62] Ana Maria Binet et Martine Bovo, « Introduction. Le devenir postmoderne » dans *Le Devenir postmoderne. La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 12-14.

[63] Pour une étude de la réception du postmodernisme en France, voir Marc Gontard, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation » dans *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 282-294.

[64] Sur la différence de réception des théories postmodernes en France et en Italie, et sur la spécificité du rôle des théories françaises dans la réflexion européenne sur la question, voir A.M. Binet et M. Bovo, « Introduction. Le devenir postmoderne », art. cit., p. 17-21.

[65] Pour un résumé et les grandes lignes du débat italien sur le postmodernisme et la postmodernité, voir le chapitre « Quando eravamo postmoderni » dans Matteo Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, F. Angeli, 2003 ; Michelangela Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia : in bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, F. Cesati, 2002.

[66] Voir par exemple Maurizio Ferraris, « Il ritorno al pensiero forte », *La Repubblica*, consulté le 6 juin 2016, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/08/il-ritorno-al-pensiero-forte.html, 8 août 2011p.

[67] Ana Maria Binet et Martine Bovo, « Introduction. Le devenir postmoderne » dans *Le Devenir postmoderne. La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 30.

[68] Voir Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug, « Introduction » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 18.

[69] Ana Maria Binet et Martine Bovo, « Introduction. Le devenir postmoderne » dans *Le Devenir postmoderne. La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 26.
[70] Du reste, nous ne sommes pas seule à défendre cette idée : c'est aussi la visée d'un ouvrage comme *Postmodern Impegno*, qui entend défendre les modalités d'un engagement spécifique de la littérature postmoderne, qui n'aurait rien à envier à la tradition précédente de l'*impegno* en Italie, et plus généralement, de la littérature engagée européenne d'après-guerre, en affirmant par exemple que « la théorie postmoderniste […] est profondément concernée par la moralité et l'action politique. Et l'éthique a une saveur distinctement postmoderne. » P. Antonello et F. Mussgnug, « Introduction », art. cit., p. 9. Sur les ambitions éthiques, politiques et idéologiques du *pensiero debole* en particulier, voir Giuseppe Stellardi, « Pensiero debole, Nihilism and Ethics, or How Strong is Weakness? » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 83-98.
[71] Voir Bart Van den Bossche, « Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura », *La Libellula*, consulté le 12 septembre 2018, http://www.academia.edu/1237171/Epic_and_Ethics._Il_NIE_e_le_responsabilit%C3%A0_della_letteratura, décembre 2009, vol. 1, p. 68-76.
[72] Voir Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 7-9. E. Bouju parle de « dépassement ».
[73] Sur les débats quant à la périodisation du postmoderne, du postmodernisme et de la postmodernité, voir A.M. Binet et M. Bovo, « Introduction. Le devenir postmoderne », art. cit., p. 25.
[74] Voir Luca Somigli, « Negli archivi e per le strade: considerazioni meta-critiche sul 'ritorno alla realtà' nella narrativa contemporanea » dans Luca Somigli (dir.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Rome, Aracne, 2013, p. III-IV.
[75] Voir *Ibid.*, p. I-II ; Raffaelle Donnarumma, « Introduzione », *Allegoria*, juin 2008, nº 57, Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno, p. 7-8 ; Raffaelle Donnarumma, « Nuovi realismi e persistenze moderne: narratori italiani di oggi », *Allegoria*, juin 2008, nº 57, Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno, p. 26-54.
[76] Voir P. Antonello et F. Mussgnug, « Introduction », art. cit., p. 18.
[77] Voir Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guanda, 2005.
[78] Voir L. Somigli, « Negli archivi e per le strade », art. cit., p. IV-V ; R. Donnarumma, « Ritorno alla realtà? », art. cit. Ce retour à la réalité n'est toutefois pas la promotion d'une réalité parfaitement objectivable et connaissable, mais se pense comme le retour d'une limite que le réel impose à son interprète (voir p. XV). C'est cette pensée du réel comme limite à l'interprétation qu'on retrouve dans le débat entre Eco et Ferraris dont nous discutons dans le chapitre 13 de la partie VI.
[79] Pour Antonello et Mussgnug, à la suite de leur lecture de *Fragments of Impegno* de Jennifer Burns, l'engagement de la littérature contemporaine doit se comprendre à travers le passage d'« un paradigme centré sur l'auteur à un paradigme centré sur le lecteur » (Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug, « Introduction » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 19.). On postulera, quant à nous, plutôt, l'importance de leur responsabilité mutuelle et de leur engagement l'un envers l'autre.
[80] Voir *Ibid.*, p. 6.
[81] Voir par exemple, sur ces questions, Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit, 1994 ; Jean-François Jeandillou, *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Nouvelle éd. rev. et augm., Genève, Droz, 2001 ; Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Éd. revue et Augmentée, Paris, Gallimard, 2011 ; Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, vol. 1/ ; Brian McHale, « "A Poet May Not Exist": Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity » dans Robert J. Griffin (dir.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 233-252 ; Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018.
[82] Nous faisons une exception pour les *Protocoles des Sages de Sion*, en tant qu'il ne s'agit pas d'une mystification littéraire, mais de la fabrication d'une fausse « archive » historique, produite comme telle, et censée donc attester *matériellement* de l'existence d'une réunion secrète.
[83] Voir par exemple George Trembley, *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969.
[84] Pour ne citer que quelques exemples, dans le cas de Perec : Marcel Bénabou, « Faux et usage de faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur*, printemps 1994, nº 3, p. 25-36 ; Patrizia Molteni, « Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6 ; Priya Wadhera, *Original Copies in Georges Perec and Andy Warhol*, Leiden, Brill, 2017. Perec se prête d'autant mieux aux glissements sémantiques quant à la catégorie du faux qu'il l'utilise lui-même de manière souple, par exemple comme contrainte dans le cahier des charges de *La Vie mode d'emploi*.
[85] Voir par exemple Yzabelle Martineau, *Le Faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, 2002.

[86] Nick Groom (dir.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999 ; Nick Groom, *The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002. On pourra y ajouter Nick Groom, « Fakelit » dans Jonathan Long et Peter Knight (dir.), *Fakes and Forgeries: The Politics of Authenticity in Art and Culture*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2004, p. VII-XIII. Pour une histoire du faux et de la mystification littéraires en langue anglaise (et non des romans anglophones mettant en scène des faux), voir Mark Osteen, *Fake It: Fictions of Forgery*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021. Pour la même chose dans le domaine italien, voir Paolo Preto, « Una lunga storia di falsi e falsari », *Mediterranea. Ricerche storiche*, avril 2006, III, nº 6, p. 11-38 ; Paolo Preto, *Falsi e falsari nella storia: dal mondo antico a oggi*, Roma, Viella, 2020.
[87] Voir par exemple Giulio Mauro Facchetti et Paola Biavaschi, *Scrittura e falsità*, Roma, Italie, G. Bretschneider, 2009.
[88] Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2015 ; Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2017 ; Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018 ; Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2021. Voir aussi Estelle Mouton-Rovira, « Déchiffrer, déjouer : figures de l'imposture et pratiques interprétatives », *Littérature*, consulté le 10 septembre 2021, http://www.cairn.info/revue-litterature-2021-2-page-40.htm, 2021, vol. 202, nº 2, p. 40-51.
[89] Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015 ; Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019.
[90] Umberto Eco, « La forza del falso » dans *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 292-323 ; Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992.
[91] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.
[92] Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993 ; Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, consulté le 13 septembre 2021, http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm, 2004, vol. 2, nº 54, p. 12-19.
[93] Barbara Cassin, « Du faux ou du mensonge à la fiction (de pseudos à plasma) » dans Barbara Cassin (dir.), *Le Plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 3-29.
[94] Maurizio Ferraris, *Documentalité. Pourquoi il est nécessaire de laisser des traces*, traduit par Sabine Plaud, Paris, Éditions du Cerf, 2021.
[95] Charlotte Guichard, « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ANNA_656_1387, 20 janvier 2011, 65e année, nº 6, p. 1387-1401 ; Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014 ; Anna Tummers et Koenraad Jonckheere (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008 ; Anna Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011 ; Gary Schwartz, « Rembrandt Studies after the Age of Connoisseurship », *Annals of Scholarship*, consulté le 26 novembre 2018, https://loeklist.files.wordpress.com/2010/09/1993annalsofscholarship10.pdf, 1993, vol. 10, nº 3-4, p. 313-335.
[96] Marie-Claude Beaud, *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988 ; Mark Jones (dir.), *Fake? The Art of Deception*, Londres, Trustees of the British Museum, 1990 ; Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991 ; Mauro Natale et Claude Ritschard, *L'Art d'imiter : images de la Renaissance italienne au Musée d'art et d'histoire. Falsifications, manipulations, pastiches*, Genève, Département des affaires culturelles, 1997 ; Anne Dressen et Fabrice Hergott (dir.), *Seconde main. Exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et au Palais de Tokyo, 25 mars - 24 octobre 2010*, Paris, Paris Musées, 2010 ; Marjorie E. Wieseman, *A Closer Look: Deceptions and Discoveries*, London, National Gallery, 2010.
[97] Otto Kurz, *Faux et faussaires [1948]*, traduit par Jacques Chavy, Paris, Flammarion, 1983 ; Max J. Friedländer, *De l'Art et du connaisseur*, traduit par Henriette Bourdeau-Petit, Paris, Le Livre de poche, 1969.
[98] Alvise Andreose et Gianfelice Peron (dir.), *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008 ; *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009 ; Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre, 2014.
[99] Cesare Brandi, « Falsificazione » dans *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia, Roma, Sansoni, 1958, vol.V, p. 312-315 ; Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, traduit par Monique Baccelli, 2e éd, Paris, Éditions Allia, 2015 ; Denis Dutton (dir.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley, Los Angeles, University

of California Press, 1983 ; W. E. Kennick, « Art and Inauthenticity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, consulté le 24 octobre 2016, http://www.jstor.org/stable/430535, 1985, vol. 44, nº 1, p. 3-12 ; Patrick Brunot, *La Contrefaçon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986 ; Mark Gore (dir.), *Faux et usage de faux. 18 essais sur le faux dans les arts plastiques au cinéma et à la télévision*, Paris, Musée du Louvre, 1990 ; Lucien Stephan, « Le vrai, l'authentique et le faux », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1991, « Signatures », n° 36, p. 6-37 ; Mark Jones, *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, Londres, British Museum Press, 1992 ; Mark Jones et Mario Spagnol (dir.), *Sembrare e non essere: i falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano, Longanesi, 1993 ; Sándor Radnóti, *The Fake. Forgery and its Place in Art*, traduit par Ervin Dunai, Lanhan, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 1999 ; Pierre Dalla Vigna, *L'opera d'arte nell'età della falsificazione*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2000 ; Jonathan Long et Peter Knight (dir.), *Fakes and Forgeries: The Politics of Authenticity in Art and Culture*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2004 ; Alain de Bouchony et Antoine Baudart, *La Contrefaçon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006 ; Gérard Béaur, Hubert Bonin et Claire Lemercier (dir.), *Fraude, contrefaçon et contrebande, de l'Antiquité à nos jours*, Genève, Droz, 2007 ; Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012 ; Jonathon Keats, *Forged: Why Fakes are the Great Art of Our Age*, Oxford, Oxford University Press, 2013 ; Marie-Christine Jullion et Clara Bulfoni (dir.), *Il discorso sulla contraffazione nell'età della riproducibilità: un approccio multidisciplinare*, Milano, Franco Angeli, 2014 ; Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019.

[100] Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduit par traduit par Monique Aymard et al., Nouvelle éd. augmentée, Lagrasse, Verdier, 2010 ; Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, traduit par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

[101] Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014.

[102] Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

[103] Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015.

[104] Raymonde Moulin, « Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple », *Revue française de sociologie*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1969_hos_10_1_1470, 1969, vol. 10, nº 1, p. 687-702 ; Raymonde Moulin, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue Française de Sociologie*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.jstor.org/stable/3321315?origin=crossref, septembre 1986, vol. 27, nº 3, p. 369-395 ; Raymonde Moulin, « L'un et le multiple. Le contrôle de la rareté artistique » dans Alain Blanc et Alain Pessin (dir.), *L'Art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 91-104 ; Raymonde Moulin et Alain Quemin, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, consulté le 30 octobre 2018, https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279223, 1993, vol. 48, nº 6, p. 1421-1445 ; Nathalie Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, consulté le 17 mars 2021, http://journals.openedition.org/terrain/2673, 1 septembre 1999, nº 33, p. 5-16 ; Nathalie Heinich, « Les objets-personnes » dans *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002, p. 102-134 ; Nathalie Heinich, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_025_0097, janvier 2008, nº 25, p. 97-106 ; Nathalie Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 53-74 ; Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, France, Éd. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, impr. 2012, 2012 ; Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, « Les ressorts de l'expertise. Épreuves d'authenticité et engagement des corps » dans Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (dir.), *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*, Paris, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1993, p. 141-164 ; Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, « Le savoir-prendre. Enquête sur l'estimation des objets », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, consulté le 18 mai 2019, http://journals.openedition.org/tc/5029, 2010, nº 54-55, p. 689-711 ; Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, 2e éd., Paris, Pétra, 2014. Voir aussi Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature. Quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 1999.

[105] Laurent Pfister, « Histoire du droit et des idées politiques » dans Colette Nativel et Pascale Mounier (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux, Actes du colloque organisé par R.H.R et la S.F.D.E.S. les 29, 30 et 31 octobre 2009, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. ; Laurent Pfister, *Une brève histoire juridique du faux en art*, https://www.courdecassation.fr/venements_23/colloques_4/colloques_videos_6111/faux_art_38115.html , 17 novembre 2017, (consulté le 2 mars 2020) ; Vincent Noce, « Le faux et l'amusement en art », *La Gazette Drouot*, 8 décembre 2017, nº 43, 8 déc. 2017p. 11p. ; Vincent Noce, « Le faux en art : une législation inadaptée ? », *La*

Gazette Drouot, 12 janvier 2018, nº 2, 12 janv. 2018p. 22-23p. ; Vincent Noce, *Descente aux enchères. Les coulisses du marché de l'art*, Paris, J.-C. Lattès, 2002. Voir aussi Yves Jeanclos (dir.), *Le Crime de faux et sa répression en France du XVIème siècle à nos jours. Actes des séminaires d'histoire du droit pénal, 1997-1998, Strasbourg*, Strasbourg, Faculté de droit, de sciences politiques et de gestion, 1998 ; Ghislaine Guillotreau, *Art et crime. La criminalité du monde artistique et littéraire et sa répression*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1999 ; Bernard Edelman, *La Propriété littéraire et artistique*, 4e éd. mise à jour, Paris, Presses universitaires de France, 2008 ; Jean-Jacques Sueur (dir.), *Le faux, le droit et le juste: actes du colloque international des 13 et 14 novembre 2008, Faculté de droit de Toulon*, Bruxelles, Belgique, Bruylant, 2009 ; Claude Ducouloux-Favard, *Le Faux en art et en droit*, Paris, France, LexisNexis, 2012 ; Andrée Puttemans et Bert Demarsin (dir.), *Les Aspects juridiques de l'art contemporain*, Bruxelles, Larcier, 2012.

[106] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 ; Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009 ; Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011 ; Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

[107] On trouvera donc, dans le chapitre 6 notamment, également des travaux de géographes et de spécialistes de l'espace, pour penser la question des faux lieux et des lieux du faux.

[108] Selon une logique analysée, dans le cas de l'histoire de l'art, par Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

Notes du chapitre 1

[1] Sur la notion de représentation, par souci d'efficacité, nous choisissons de suivre Anne Surgers et de nous en tenir à la définition proposée par Alain Rey dans *Le grand Robert de la langue française* (Paris, Le Robert, 2001) : « Nous employons *représentation* dans une acception large d'"action de mettre devant les yeux ou l'esprit de quelqu'un. Le fait de rendre sensible (un objet absent ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe". » Anne Surgers, *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVIe-XXIe siècles)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 16.

[2] Alors même qu'on tend, en fait, à la penser presque uniquement sur le modèle de l'authenticité en art, et ce notamment parce que les œuvres d'art seraient « le lieu par excellence de l'épreuve d'authenticité des objets, visant à établir, à confirmer ou à infirmer la réalité et la continuité du lien entre l'objet créé et la personne de son créateur. » Cela, notamment, à travers la mise en évidence du lien « entre les deux sens d'"authentifier", à savoir "rendre authentique", d'une part, et "reconnaître comme authentique", d'autre part : lien qu'exprime le verbe – peu usité – "authentiquer". Autant dire que l'attribution est l'acte qui, en reconnaissant l'authenticité (sur le plan cognitif et descriptif), la produit (sur le plan performatif et normatif). » *Ibid.*

[3] Par exemple Hayden White, « Historical Pluralism », *Critical Inquiry*, 1986, vol. 12, nº 3, p. 480-493 ; Hayden White, « The Fictions of Factual Representation » dans Angus Fletcher (ed.), *The Literature of Fact*, New York, Columbia University Press, 1976, p. 21-44 ; Hayden White, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *Critical Inquiry*, 1980, vol. 7, nº 1, p. 5-27.

[4] Ainsi M. Laclotte et Cl. Ressort définissaient-ils le concept dans un glossaire réalité pour l'exposition « Copies, Répliques, Pastiches » du Louvre en 1974 : « Authentique. Qui appartient véritablement à l'auteur dont il porte le nom. » Cité dans M.-C. Beaud, « Vraiment faux », art cit, p. 121.

[5] Le « désir d'authenticité » est ainsi le résultat d'une « production historique » et tout pacte de « fidélité » à un modèle donné vaut autant comme témoignage de son époque qu'un faux. Voir A. Hennion, « Authenticité, goût, interprétation : la leçon du faux en musique », art cit, p. 124-126. Ainsi, le désir d'authenticité peut également relever d'une démarche anachronique, et, ironiquement, « inauthentique ».

[6] Voir F. Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, *op. cit.*, p. 103.

[7] Voir T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 16. « Tôt ou tard, les discours de connaisseurs et autres érudits trop sûrs d'eux sont entraînés tout droit vers l'abîme par le syllogisme suivant : si quelques faux – et ils n'est pas besoin qu'ils soient nombreux – s'avèrent en fin de compte efficaces […], alors c'est le concept même de l'Art que les faussaires pourraient à terme mettre en péril. »

[8] Encore que celle-ci ne soit parfois guère efficace pour parvenir à une conclusion : voir la controverse sur les trois *Fuite en Égypte* attribuées à Poussin analysée en détail par Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, 597 p.

[9] Voir F. Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, *op. cit.*, p. 122, sur la manière de réaliser un faux : « C'est une sorte de mosaïque, de résumé des différentes œuvres du peintre. ».

[10] On trouvera un exemple paradigmatique d'un tel récit de découverte épiphanique d'une attribution dans le chapitre intitulé – ce n'est pas un hasard – « Le Bronzino miraculeux », dans Philippe Costamagna, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016, 267 p. L'attribution de la fameuse *Bella Principessa* à Léonard de Vinci reprend également tous les *topoi* de la découverte épiphanique. Son « inventeur », Peter Silverman, la décrit ainsi : « Lors d'une visite à un ami en Suisse, il avait ouvert un tiroir et s'était retrouvé face au dessin, non encadré, d'une jeune

fille de profil, vêtue d'un habit renaissance. […] "Mon cœur s'est mis à battre à cent à l'heure. Je me suis tout de suite dit que ce pouvait être le travail d'un artiste florentin. L'idée m'est venue, d'un coup, que c'était Léonard." Il est si rare de découvrir un dessin inconnu d'un maître de la Renaissance que Silverman admet : "Je l'ai vu, mais je n'ai pas osé prononcer le nom du Maître [*I didn't dare speak the L-word*]." » Richard Dorment, « La Bella Principessa: a £100m Leonardo, or a copy? », *The Telegraph*, 12 avr. 2010p. Ce qui est savoureux, cependant, c'est que ce récit épiphanique est une invention, un pastiche du récit de trouvaille du chef-d'œuvre inconnu, comme le commente ironiquement l'auteur de l'article du *Telegraph* qui rapporte les propos de Silverman : « La découverte de Silverman offrait une histoire passionnante, mais c'était une invention totale, et ce n'était que la première des versions qu'il a ensuite racontées. » Le tout faisant partie d'une stratégie commerciale soigneusement élaborée pour accréditer l'attribution et augmenter la valeur du tableau.

[11] Voir M. Bona Castellotti, « Introduction », art cit, p. 10.

[12] Sur la partition entre profane et sacré et la sacralisation des experts, voir B. Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*

[13] « On peut rappeler, en reprenant la définition de Pierre Bourdieu qu'"il y a marché linguistique toutes les fois que quelqu'un produit un discours à l'intention de récepteurs capables de l'évaluer, de l'apprécier et de lui donner un prix" (*Ce que parler veut dire*). L'acte d'authentification est en effet l'occasion d'une formulation, d'une évaluation verbale : l'objet y est attesté, énoncé et reçu comme vrai ou comme faux. Il est traité comme un système de signes objectifs, hiérarchisables, pouvant appeler un traitement sémiologique : dans l'authentification, l'objet n'est plus perçu comme une fonction (objet servant à…) mais comme un ensemble de signes plus ou moins pertinents à déchiffrer, à interpréter et à articuler entre eux. L'acte d'expertise peut sembler relever plus d'une compétence linguistique que d'une compétence technique. Si le spécialiste de l'identification diagnostique en une formule qu'un meuble est d'"époque Louis XV ou de style Louis XV", dans le premier cas il formule une garantie d'époque, dans le second cas il n'énonce pas une telle garantie. De même, quand il précise que le meuble est attribué à tel ou tel ébéniste, s'il formule explicitement qu'il est estampillé d'un maître, il en garantit par cette seule désignation l'authenticité. En un instant, la simple parole de l'expert (parole magique par excellence) peut donc transfigurer l'objet en l'énonçant comme vrai. Il existe toute une grammaire, une syntaxe et une stylistique de l'authentification avec ses lois, ses règles, ses exceptions, ses genres et ses déclinaisons dont l'expert doit avoir la maîtrise. La reconnaissance technique de l'authenticité de l'objet ne suffit pas, l'énonciation codée est l'étape ultime de l'authentification. » D. Pagès et J.-M. Schmitt, « L'authentification : un acte de langage », art cit, p. 47.

[14] « Il est clair que le laboratoire est bien plus souvent en mesure de nous dire ce qu'une œuvre n'est pas que d'affirmer précisément ce qu'elle est quant à sa date et à son attribution. » Patrick Le Chanu, « Authentique, copie, faux, quelques idées sur le travail du laboratoire au regard de l'Histoire » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 33.

[15] Voir B. Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau*, *op. cit.*, p. 118-122.

[16] « Les faussaires en tout genre sont des *manipulateurs de croyances* et des *capteurs d'énergie sociale*. Mais, pour pouvoir manipuler les croyances, ils doivent manipuler *des signes de légitimité*. Ce sont des *travailleurs du signe*. […] Les faussaires profitent au fond de l'autonomie relative des *signes* par rapport à leur référent, des *représentations* par rapport à ce qu'elles représentent, pour accroître leur pouvoir, leur richesse ou la considération qu'on leur porte, etc., en manipulant les signes, en *imitant, mimant, copiant* les signes du pouvoir. N'ayant pas accès aux positions réelles qui donnent légalement du pouvoir, ils profitent de la croyance dans les signes du pouvoir pour manipuler et tirer profit de la manipulation de l'ordre des signes. » *Ibid.*, p. 270.

[17] A commencer par celle de la rareté, comme le rappelle Raymonde Moulin, « L'un et le multiple. Le contrôle de la rareté artistique » dans Alain Blanc et Alain Pessin (eds.), *L'Art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 96. Sur la fabrication de la valeur de l'art contemporain et la « production de la croyance » sur laquelle elle repose, et dans laquelle conservateurs, artistes, critiques, marchands, investisseurs, États jouent tous un rôle, voir Raymonde Moulin, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue Française de Sociologie*, septembre 1986, vol. 27, nº 3, p. 369-395.

[18] Il est à noter, cependant, que la remise en cause de la toute-puissance auctoriale comme du primat de l'originalité, ou de l'existence même de l'œuvre au sens traditionnel du terme (« art pauvre, art minimal, supports/surfaces, les interventions sur le paysage naturel (*land art*), l'art conceptuel qui donne le primat à l'idée sur sa réalisation, les manifestations de l'interdisciplinarité artistique (*body art*, performances, actions) », toutes tentatives des artistes pour « rendre leur "travail" irrécupérable par le marché » (R. Moulin, « Le marché et le musée », art cit, p. 385.), caractéristiques d'une partie non négligeable de la production artistique contemporaine, n'ont pas réussi à défaire définitivement les liens entre authenticité et auctorialité ou authenticité et originalité. Outre le fait que l'originalité demeure le fondement juridique du droit moral de l'artiste (voir N. Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité », art cit, p. 71.), « l'affirmation par le reproducteur de son identité d'auteur demeure la borne ultime de ce jeu avec la dissolution de l'origine, l'infranchissable frontière au-delà de laquelle il n'y aurait même plus d'œuvre, parce qu'il manquerait un auteur à laquelle l'assigner. » (*Ibid.*, p. 73.) Ainsi, même « le retournement positif de l'inauthenticité en critère de qualité » (*Ibid.*, p. 72.) spécifique à l'art contemporain ne remet pas en cause

l'authenticité (fondée sur l'auctorialité et l'originalité) de l'œuvre, non seulement comme critère d'évaluation, mais même comme condition fondamentale de perception de celle-ci comme forme d'art.

[19] T. Casini et P. Villa, « Il leone non è cosi pericoloso come lo dipingono », art cit, p. 83. Sur le caractère fantomatique de la « pauvre » image numérique et son rapport à la réalité, voir Cristina Baldacci, « "Povere immagini" della postverità. Reenactements e incertezze visive in Hito Steyerl, Trevor Paglen e Philippe Parreno » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (eds.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 146-149.

[20] Voir la provocation de Duchamp qui suggère à un musée qui veut exposer son porte-bouteille original de s'en procurer un au BHV. À l'inverse, le porte-bouteille conservé au Centre Pompidou « est généralement perçu comme un *ready-made* alors qu'en réalité c'est un faux *ready-made* : il n'a pas été trouvé tout fait en tant que produit de l'industrie, c'est au contraire une réplique fabriquée très minutieusement en 1964 d'après la photo d'un porte-bouteilles, celui-là, authentique *ready-made*, acheté dans un magasin en 1936 par Marcel Duchamp accompagné de Man Ray. » (*ibid*., p. 158). Il est pourtant considéré comme authentique, alors qu'il ne correspond ni à l'objet original, ni à son processus de fabrication, ni même à l'esprit dans lequel il a été créé : ce n'est une œuvre que parce que le musée la considère comme telle.

[21] Th. Lenain va plus loin et évoque la « logique du déni » et la « névrose épistémologique » qu'engendre l'hypothèse de l'impossibilité du faux parfait : « Selon cette logique, les critiques d'art et les savants étaient tenus, soit de rejeter les faits les plus évidents, soit de trouver des solutions ridiculement alambiquées pour les faire rentrer dans le cadre d'une théorie qui prédisait que ces faits n'auraient jamais dû, en fait, exister – épineux dilemme en effet, qui ne pouvait qu'engendrer une espèce de névrose épistémologique. Il n'est par conséquent guère surprenant que la tradition moderne de réactions aux faux artistiques évoque l'image d'un anxieux cortège dont les membres multiplient toutes sortes de déclarations et de positionnements grotesques et incohérents, avançant tous ensemble au rythme d'une sacro-sainte *petitio principii* réaffirmée encore et encore : "il ne peut y avoir de faux parfaits car leur existence même est impossible". Une devise dont le sous-texte tautologique est plein de contradictions, car il s'agit de combattre un ennemi qui est dit tout sauf dangereux, qui est tout à la fois épouvantable et, en définitive, impuissant. » T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 18-19.

[22] Voir aussi *Ibid.*, p. 1354 : « Le terme *adaequatio* [… donnera] lieu à des distinctions nouvelles, notamment entre l'*adaequatio* du discours à la chose qui définit le discours vrai (*verus*) ou faux (*falsus*), et l'*adaequatio* du discours à l'intention qui définit le locuteur sincère (*verax*) ou non sincère (*fallax*) […]. ».

[23] En ce sens, nous reprenons à notre compte la proposition de définition d'Anne Surgers : « *Réel*. Adjectif ou substantif, sera employé dans le sens – que lui confère son étymologie (du latin *res*, chose) et qui a peu varié depuis le XVIe siècle – de ce qui existe en fait, ce qui concerne les choses, ce qui est solide ou effectif, "indépendamment des idées ou des signes". » La citation est tirée du *Grand Robert* (éd. cit.) d'Alain Rey. A. Surgers, *L'Automne de l'imagination*, *op. cit.*, p. 16.

[24] Voir B. Cassin et al., « Vérité », art cit, p. 1348-1349 : « À son tour, *veritas* désigne d'abord la qualité des témoins, qui ne se réduit pas à leur sincérité, mais est leur capacité à dire le vrai […]. C'est une dimension qu'on retrouve dans l'anglais *truthfulness*, mais qui n'a pas d'équivalent en français autre que la fiabilité, qui joue d'un autre registre. La vérité est ainsi instituée, et non pas dévoilée. *Veritas* qualifie une fonction d'accréditation, celle de pouvoir d'exercer le pouvoir du dernier mot, selon la maxime du droit romain : « la chose jugée est tenue pour vérité [*res judicata pro veritate accipitur*] » […]. La *veritas* est alors d'ordre performatif : elle ne désigne pas l'adéquation entre l'énoncé et la réalité, mais l'autorité de la chose jugée, le bien-fondé de l'énoncé juridique. ».

[25] Voir T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 167. « L'œuvre d'art moderne se définit comme une entité stylistique incarnée dans un objet individuel et unique doté du statut de relique de son auteur. »

[26] Ce jeu même est garant à la fois de l'agentivité du spectacteur, capable de choisir son positionnement face à l'image, entre séduction de l'illusion et analyse de celle-ci, sans tomber dans la passivité de la fascination ; et garant d'autre part de la capacité de l'image à représenter le réel, tenir un discours sur lui, sans se confrondre avec lui et le redoubler de manière mortifère. C'est ce que souligne Baudrillard quand il compare le trompe-l'œil à l'hologramme : « La similitude est un rêve et doit le rester, pour que puisse exister l'illusion minimale et une scène de l'imaginaire. Il ne faut jamais passer du côté du réel, de l'exacte ressemblance du monde à lui-même, du sujet à lui-même. Car alors l'image disparaît. Il ne faut jamais passer du côté du double, car alors la relation duelle disparaît, et avec elle toute la séduction. » ; « L'hologramme n'a justement pas l'intelligence du trompe-l'œil, qui est celle de la séduction, de toujours procéder, selon la règle des apparences, par allusion et éclipse de la présence. Il verse au contraire dans la fascination, qui est celle de passer du côté du double. » Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 158-159.

[27] Pour un exemple d'actualisation contemporaine de ce reproche, voir A. Surgers, *L'Automne de l'imagination*, *op. cit.*, p. 322.

[28] C'est un fait un reproche adressé par Platon à la *mimesis* dans son ensemble : l'imitation ne peut produire une connaissance, ni résulter d'une connaissance de l'objet qu'on imite, car « elle agit […] par contamination affective et non pas par persuasion rationnelle » : « c'est bien en vertu de son déficit cognitif que la *mimèsis* comme telle est répréhensible ». J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 43-44.

[29] Voir Pascal David, « Bild » dans Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 192. « L'originalité de la doctrine eckhartienne du *bilde* (lat. *ymago*) tient notamment, d'une part, à sa compréhension de « l'être-image » comme relation de parfaite assimilation […] entre l'image (*Abbild*) et ce dont elle est l'image (*Urbild*), en sorte que l'être-image va constituer audacieusement le tout de l'image, à laquelle rien ne manque de ce dont elle est l'image : l'image est ainsi moins relative à un modèle (*Urbild*) que vivante relation à ce modèle, lequel n'est rien d'autre à son tour que la relation à l'image qui le constitue comme modèle. »

[30] Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, 154 p. Ainsi le faux pourrait-il nous permettre de relire à nouveaux frais des romans ultérieurs : « De la même façon on ne peut concevoir au Quattrocento quelqu'un qui se taquine les lèvres. C'est un détail qui n'est possible qu'après les grands romans naturalistes du XIXe siècle, après Balzac, après Dostoïevski, après Tchekhov. Il y a un rapport entre littérature et peinture. Tout est toujours lié. », F. Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, *op. cit.*, p. 136.

[31] Nous suivons ici Luigi Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*, Milano, Mondadori, 2012, 212 p.

[32] On retrouve cette tripartition aussi bien en langue anglaise. Voir B. Cassin et al., « Vérité », art cit, p. 1349-1350 : « Étymologiquement, *true* proviendrait de *tree* (*firm as a tree*, « solide comme un arbre »). *True* (cf. all. *treu*), qui a donné *truth*, est proche à l'origine de *faithful* (loyal, constant) et est apparenté à *trust*, indiquant une idée de fidélité, ou de solidité (*firmness*), comme le montre l'expression *being true to a person* (« être fidèle à quelqu'un »), *truth* signifie d'abord « confiance, fiabilité » […] ; il peut donc, comme *belief*, être assimilé à *faith* […]. L'idée de confiance, de loyauté (*trustworthiness*), inhérente à *trust/truth*, induit deux nouveaux usages : d'une part, la conformité à un accord, à une promesse (cf. *faith*), qui peut avoir un sens politique – associant la vérité à la normativité et à la socialité, *truth* désigne alors l'accord avec une norme ou une règle (*agreement with a standard*) ; d'autre part, la sincérité, disposition à dire le vrai (*veracity*) – le menteur, à la différence de celui qui est dans l'erreur, connaît le vrai. Il ne suffit pas d'être dans le vrai ou de le connaître, il faut, pour l'harmonie sociale, être disposé à le dire ou à y assentir. Mais le problème central est celui de la dualité de *truth* : « sincérité » et « véridicité ». […] On retrouve alors, jusque dans les usages contemporains de *truth*, une ambiguïté propre à *verum*, dans lequel la dimension de sincérité/fiabilité est première par rapport à celle de véridicité. ». Voir aussi p. 1351 : « Dans l'héritage des paradigmes *alêtheia / « 'èmèt » / veritas* se dessinent ainsi deux rapports à l'étymologie et à l'*ontôs on* fondamentalement différents : le vrai comme réel (effectif), et le vrai comme non imité, authentique, non faux, étant tel qu'il se dit. Il en résulte deux approches, qui deviendront incompatibles, de la vérité, comme se disant prioritairement des choses ou des énoncés. »

[33] C'est à travers la conception de la vérité comme relation de conformité que se joue la confusion de la vérité et de la réalité : sur la relation de conformité entre le discours et son objet, ou entre l'idée et le sien, qui garantit la vérité des premiers (modèle de l'*adaequatio rei et intellectus*), on replie la relation de conformité entre la représentation et son objet, pour garantir la légitimité de celle-ci.

[34] Sur ce point, voir B. Cassin et al., « Vérité », art cit, p. 1357.

[35] Voir *Ibid.*, p. 1358-1359.

[36] Voir *Ibid.* « La forme organique, c'est la distinction de l'existant suivant deux pôles : le réel en tant que soumis à des connexions causales et légales, l'imaginaire en tant que défini par une pure présence à la conscience. Le vrai, c'est ce qui distingue l'un de l'autre. Le vrai c'est de toute manière le rapport des deux sous la forme de la distinction. » Extrait du cours 46 du 22/11/1983.

[37] « Je disais dès le départ le vrai c'est la forme. C'est la forme ! Ce que les Grecs appellent *éïdos*, bon, le monde vrai, c'est donc le monde pris dans sa forme. » *Ibid.* Extrait du cours 49 du 13/12/1983. Voir aussi le cours 50 : « L'Icône c'était donc la réalité organique en tant qu'elle prenait pour modèle l'Idée. Mais il y a autre chose. Il y a des copies qui sont marquées d'une fausseté, nous dit Socrate, d'une fausseté fondamentale. Qu'est-ce que c'est ? Il y a des formations qui ont besoin d'inexactitudes pour paraître ressemblantes. En d'autres termes, ce ne sont plus des copies de copies, ce sont des fausses copies. […] Il ne s'agit plus de dire elles sont faussées par rapport au vrai, c'est des copies dégradées, je ne peux même plus dire ça, elles sont faussées en elles-mêmes par la perspective qu'elles incluent. […] Et d'autre part, ces choses faussées définies par ceci qu'elles incluent leur propre perspective, et qu'il appelle par opposition avec icônes – puisque les icônes ce sont les copies, les réalités organiques – il les appelle les "fantasmes". […] Le monde vrai et l'homme véridique sont minés par les fantasmes, c'est-à-dire les choses faussées et l'homme faussaire. […] C'est un drame parce que le faussaire et les choses faussées, le faussaire et les fantasmes vont tellement miner du dedans le monde du Vrai qu'on ne peut même plus dire : c'est des mauvaises copies ! Si on pouvait dire ça ! Mais non ! Ce qu'elles ont supprimé ou ce qu'elles mettent en question, c'est la distinction même d'un modèle et d'une copie. C'est ça le mot du faussaire. C'est pas celui qui fait des copies, celui qui fait des copies, il y a toujours quelque chose d'honnête chez lui, c'est l'homme véridique en un sens, mais le faussaire c'est celui qui met en question et le modèle et la copie. »

[38] C'est ainsi, par exemple, qu'on peut rapprocher la notion de fiction de celle de *pseudos* telle que l'analyse Barbara Cassin : « D'emblée, on l'a vu, le *pseudos* renvoie à une stratégie énonciative, comme l'*alêtheia* mais par différence avec elle […]. On en saisit la positivité à travers les plaintes du porcher Eumée à Ulysse […]. Le *pseudos* est bien ici à la fois faux, erreur, fabulation mensongère, fiction : c'est une construction surajoutée, décalée, non

pas une contre-vérité : les mendiants ne mentent pas sur Ulysse, dont ils ne savent rien, mais, sur fond de ce non-savoir, ils inventent des fables qui permettent de cacher ce qu'eux-mêmes sont réellement, la vérité sur eux […]. Le faux, dans son acception traditionnellement plus philosophique, n'est à son tour rien d'autre qu'une mauvaise construction. *Pseudos* ou *pseudês* devient l'antonyme pur et simple d'*alêthês* et d'*alêtheia*, dans la mesure où implique qu'on mette ensemble des éléments qui ne vont pas ensemble. » B. Cassin et al., « Vérité », art cit, p. 1357.

[39] Voir T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 39 : « Un faux est conçu pour voler l'identité, la place et le statut de l'original qu'il simule. Alors qu'une copie, une réplique, un pastiche ou même un double trompeur [*mystifying double*] peuvent imiter une autre œuvre plus précisément encore qu'un faux, ils n'essaient pas d'usurper l'"être" même de leur modèle. »

[40] Ce qui tend à déplacer le problème de la notion de vérité à celle de sincérité, et donc à le complexifier. « À la différence de la vérité, qui ne saurait concerner que les énoncés de type assertif ou constatif, *la sincérité est une propriété qui peut s'appliquer à tous les types d'actes de langage*, par exemple aux questions (une question sincère est une question dont l'énonciateur désire sincèrement connaître la réponse), aux requêtes (l'énonciateur désire sincèrement que l'état de choses requis soit réalisé), ou aux promesses (l'énonciateur a sincèrement l'intention d'exécuter l'acte promis : comme l'a bien montré Austin, "Je te promets de venir" n'est ni vrai ni faux, mais l'énoncé peut être sincère ou insincère. » Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Que votre contribution soit véridique… » dans Françoise Reumaux (ed.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé, 2005, p. 167-168.

[41] Voir Nathalie Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 64-65.

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

[43] *Ibid.*, p. 68.

[44] Nous préférons parler de peur des *fake news* plutôt que des *infox* en tant que telles, dans la mesure où tant la spécificité contemporaine du phénomène que son ampleur semblent devoir être relativisées. Voir notamment, sur ce point, l'intervention de Dominique Cardon lors du « Procès de la fiction » qui s'est tenu pendant la Nuit Blanche (7 octobre) 2017 à l'Hôtel de Ville de Paris. Une captation est disponible en ligne sur https://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction (consulté le 21 mai 2018).

[45] Pour une discussion de l'étymologie du terme et de ses liens avec le fait et le feint, voir Gianfelice Peron, « Introduzione. Contrafactum, copia, imitazione, falso » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. IX.

[46] M.-C. Beaud, *Vraiment faux*, *op. cit.*, p. 28. Les études sur la contrefaçon sont souvent réalisées d'un point de vue économique libéral ou capitaliste, en fonction des dangers qu'elle représenterait pour les entreprises, l'économie, l'innovation, ou le commerce en général. Sur la violence des réactions que peut susciter le phénomène, voir cette citation exemplaire tirée du catalogue (*ibid.*) : « C'est l'une des raisons pour lesquelles, il est absolument nécessaire d'obtenir la destruction physique de la totalité du stock des produits contrefaisants, car c'est le seul moyen de faire disparaître du marché le produit même de l'infraction, et de dissuader le contrefacteur de récidiver en le touchant durement dans ses intérêts économiques, le meilleur vaccin à cet égard étant la faillite consécutive du trafiquant de marques poursuivi. »

[47] Nick Groom, « Fragments, Reliques, & MSS: Chatterton and Percy » dans Nick Groom (ed.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 190.

[48] Il ne faut cependant pas sous-estimer la complexité de ce phénomène, presque aussi difficile à définir que le faux : B. Béaur, H. Bonin et C. Lemercier rappellent ainsi dans leur introduction à l'ouvrage qu'ils éditent sur le sujet « le caractère relatif des définitions de la fraude. […] La description d'une pratique comme frauduleuse apparaît intimement liée aux questions de la segmentation des marchés (une copie de basse qualité, vendue comme telle, doit-elle être considérée comme une forme de concurrence déloyale ?), des moyens de l'expertise (mesure, analyse chimique, comptabilité, savoir-faire de "connaisseurs" comme les œnologues ou experts en art…) et de la formation ou du choix des experts, aussi bien qu'à des choix politiques : protection de la santé ou de la sécurité du consommateur et/ou lutte contre la concurrence déloyale, reconnaissance de l'innovation comme un processus individuel ou collectif… Il est nécessaire de rappeler ici que c'est de la définition de normes, de règles, d'obligations, que la fraude sort tout armée. » Hubert Bonin, Claire Lemercier et Gérard Béaur, « Introduction » dans *Fraude, contrefaçon et contrebande, de l'Antiquité à nos jours*, Genève, Droz, 2007, p. 9-16.

[49] Voir U. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 184. Comme le faux, le plagiat se distingue donc du pastiche qui, lui, suppose la reconnaissance d'un modèle identifiable et assume son statut de copie.

[50] Aussi H. Maurel-Indart propose-t-elle distinguer clairement entre le plagiat et la « forgerie », qu'elle rapproche du faux artistique : « La "forgerie" est la forme la plus parfaite d'imitation sérieuse, puisqu'elle prétend se confondre avec son modèle. Elle vise à recréer le style d'un auteur dans un texte qu'il aurait pu écrire. Ce sont, en peinture, les faux : reproduisant des tableaux nouveaux dans un style identique, ils ne doivent introduire aucune nouveauté sur le plan esthétique. Ils peuvent aussi recevoir la signature, elle-même contrefaite, de l'auteur imité. La signature, voilà donc ce qui distingue la forgerie du plagiat ! le plagiaire aspire à recueillir les fruits de

l'imitation en son propre nom. Il ne recherche pas seulement le profit, comme l'auteur de la forgerie, mais la reconnaissance publique. Il s'exhibe, glorieux autour d'un texte dont il occulte l'origine. Au contraire, l'auteur de la forgerie se cache, en tant que personne, tel un voyeur, pour abuser son monde. » Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Éd. revue et Augmentée., Paris, Gallimard, 2011, p. 299.

[51] La métaphore patriarcale n'est pas active, encore aujourd'hui, dans le seul domaine du droit. Ainsi de cette description du métier de *ghostwriter* par Erik Orsenna dans son roman *Grand amour* : « Qu'était mon métier sinon la maturation des phrases, la maternité pour le compte d'autrui ? » Tout se passe comme si, à la métaphore de l'auctorialité comme paternité, venait répondre celle du *ghostwriting* (l'écriture pour autrui) comme GPA. Cité par *Ibid.*, p. 70. La métaphore d'une filiation perçue comme problématique pour renvoyer au faux est ancienne : *nothoi*, en grec, désigne les faux comme « bâtards », et la *contrefaçon* est une métaphore récurrente de la naissance illégitime chez Shakespeare. Voir N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 246.

[52] Le *ghostwriter*, lui, se rapprocherait davantage, dans sa spectralisation, du faussaire – justement en tant qu'il n'est pas un plagiaire. Toujours dans *Grand amour*, Paris, Seuil, 1993, p. 142 : « Les citations sont les pilotis de l'écrivain fantôme : sans elles, ils s'enfonceraient doucement dans le néant. Les citations sont la preuve que certains écrivains ont vraiment existé et qu'en creusant bien on pourrait trouver un peu de réalité biographique sous les mots. » La citation devient ainsi dans le texte littéraire l'équivalent de la mystique de la trace dans le tableau authentique : le signe, encore perceptible par le destinataire, du corps perdu de l'auteur dont l'œuvre (littéraire, artistique) est la relique. D'où la thématique de la (ré)incarnation qu'on retrouve tant chez les historiens de l'art que chez Orsenna : « Il va falloir forcer votre nature, monsieur Orsenna […]. Incarner. Incarnation. Et le Verbe s'est fait chair. Et le Verbe s'est fait homme… Je n'avais jamais pensé à cette dimension christique de mon activité mercenaire. » (cité dans *ibid*., p. 70-71). En même temps, l'interchangeabilité assumée des auteurs (l'auteur explicite, son fantôme) vient relativiser le mythe auctorial, l'autorité et l'originalité de la figure de l'auteur. Faussaire (à l'image du Gaspard Winckler du premier roman de Perec, *Le Condottière*) et *ghostwriter* se retrouvent sur la question de l'Incarnation et de l'expérience douloureuse qu'elle peut constituer (dans une variation ironique sur le thème de l'auteur-Dieu).

[53] *Ibid.*, p. 46. Sur la question du *sampling*, de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur, voir Stefano Lombardi Vallauri, « Amore e furto: il mio pezzo preferito del mio autore preferito è un falso. Virtù paradossali della proposta artistica di The André » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (eds.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 120-121.

[54] Sur le problème éthique de la différence entre le plagiat comme pratique littéraire et le plagiat dans l'écriture journalistique, voir Stefania Cavagnoli, « Testi giuridici e traduzione: lo spazio linguistico come possibilità, vaghezza, errori e rimedi » dans Marie-Christine Jullion et Clara Bulfoni (eds.), *Il discorso sulla contraffazione nell'età della riproducibilità: un approccio multidisciplinare*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 136-138.

[55] « Les définitions du terme "imiter" (qui vient directement du latin imitari, "copier") sont un exemple paradigmatique de l'impossibilité de résister aux connotations péjoratives. […] Tout se passe comme si des termes comme imiter et copie étaient constamment assiégés […] par des significations liées à la fausseté plutôt qu'à la vérité. » N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 38. Sur la différence entre copie, semblant, représentation et simulation modélisante, voir le chapitre « *Mimèsis* : imiter, feindre, représenter et connaître » dans J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*

[56] Voir M. Laclotte, « Le faux et le regard de l'historien de l'art », art cit, p. 14.

[57] De même, le catalogue de l'exposition « Vraiment faux » présente trois sections, « Faux et contrefaçons », « De la copie à la réédition », et « Substituts et simulations ». Le faux au sens de contrefaçon ou falsification, la copie et le simulacre sont donc mis sur le même plan. M.-C. Beaud, *Vraiment faux*, *op. cit.*

[58] « Il a existé un embargo philosophique sur la copie de modèles culturels plutôt que naturels. La copie d'une copie est une menace : elle est illégitime, se reproduisant elle-même ; elle est diabolique, et par conséquent la copie menace le sentiment de l'être, en quelque sorte perturbe l'identité. […] En d'autres termes, copier des copies est une forme d'imposture, une manière de se tenir à la place d'un autre (ce qui est toujours la mauvaise place). […] Mais, dans tous les cas, la copie est rhizomatique : elle s'étend de telle sorte qu'elle répudie les notions de « sources » et d'« originalité », introduisant ainsi des formes plus transgressives de copies, telles que le plagiat. » N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 24-25.

[59] Cette confusion n'est pas rare et découle de la « religion de l'authenticité » et de la « mystique de la trace » analysées par Lenain. Dès lors que la copie ne peut porter les traces du processus de production propre à l'original, elle n'en possède pas l'unité organique ni l'aura et ne peut qu'en être une reproduction servile, machinique. Voir T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 256.) Une telle dévaluation ontologique de la copie prépare sa confusion avec le faux.

[60] Voir G. Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 68. « La puissance cumulative d'un artificiel indépendant entraîne partout *la falsification de la vie sociale*. »

[61] Voir *Ibid.*, p. 31-32. Toute tentative d'enquête et de mise en récit cohérente de l'événement (ou du fait) depuis ses traces est débordée par un « vertige de l'interprétation »

[62] *Ibid.*, p. 16. « Ainsi l'enjeu aura toujours été la puissance meurtrière des images, meurtrières du réel, meurtrières de leur propre modèle, comme les icônes de Byzance pouvaient l'être de l'identité divine. A cette puissance meurtrière s'oppose celle des représentations comme puissance didactique, médiation visible et intelligible du Réel. Toute la foi et la bonne foi occidentales se sont engagées dans ce pari de la représentation : qu'un signe puisse renvoyer à la profondeur du sens, qu'un signe puisse *s'échanger* contre du sens et que quelque chose serve de caution à cet échange – Dieu bien sûr. Mais si Dieu lui-même peut être simulé, c'est-à-dire se réduire aux signes qui en font foi ? Alors tout le système passe en apesanteur, il n'est plus lui-même qu'un gigantesque simulacre – non pas irréel, mais un simulacre, c'est-à-dire ne s'échangeant plus jamais contre du réel, mais s'échangeant en lui-même, dans un circuit ininterrompu dont ni la référence ni la circonférence ne sont nulle part. Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part à l'inverse de l'*utopie* du principe d'équivalence, part *de la négation radicale du signe comme valeur*, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence. Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre. »
[63] Voir la condamnation moralisante du virtuel comme simulation et substitution qu'on peut trouver dans le catalogue Cartier. M.-C. Beaud, *Vraiment faux*, op. cit., p. 123.
[64] C'est également en cela qu'on peut la rapprocher du roman policier à énigme : c'est un jeu dont le but est la réaffirmation d'un ordre, d'un état des choses que les mystificateurs sentent menacé.
[65] Sur le caractère réactionnaire de la mystification ou du canular (en anglais, « *hoax*), voir Brian McHale, « "A Poet May Not Exist": Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity » dans Robert J. Griffin (ed.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 233-252 ; Charles Bernstein, « Fraud's Phantoms: A Brief Yet Unreliable Account of Fighting Fraud With Fraud (No Pun on Freud Intended), With Special Reference to the Poetics of Ressentiment », *Textual Practice*, juin 2008, vol. 22, nº 2, p. 207-227.
[66] Plus récemment, on a pu parler de « Sokal au carré » quand James Lindsay, Helen Pluckrose, et Peter Boghossian, s'inspirant directement du chercheur, s'en sont pris à ce qu'ils considèrent comme un manque de rigueur scientifique au sein des études de genre ou des *queer studies*, qu'ils balaient comme simples disciplines victimaires : Helen Pluckrose, James A. Lindsay et Peter Boghossian, « Academic Grievance Studies and the Corruption of Scholarship », *Areo*, 3 oct. 2018. Pour une défense de leur entreprise, voir par exemple Yascha Mounk, « What an Audacious Hoax Reveals About Academia », *The Atlantic*, 5 oct. 2018. Pour une critique de la méthode et de sa prétendue valeur heuristique, voir Daniel Engber, « The "Grievance Studies" Hoax Does Not Reveal the Academic Scandal That It Claims », *Slate Magazine*, 5 oct. 2018. En France, en revanche, B. Lahire a pu défendre les « vertus critiques du canular », sur les Autolib', qui opposa Arnaud Saint-Martin et Manuel Quinon à Michel Maffesoli, en arguant que « le canular est une forme de légitime défense lorsque l'adversaire (collectif) lui-même méprise les principes scientifiques de la discipline au nom de laquelle il déploie ses activités et tire sa légitimité » : Bernard Lahire, *Comment confondre les imposteurs : les vertus critiques du canular*, https://zilsel.hypotheses.org/1819 , 14 mars 2015, (consulté le 11 mars 2021). Le canular serait donc acceptable, quoique ce soit une manière de se défausser face au débat scientifique, dès lors que le dialogue scientifique serait d'avance verrouillé…
[67] Comme dans les *Vies* de Vasari, notamment celle sur Michel-Ange, par exemple.
[68] Pour reprendre le titre de l'ouvrage de T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*

Notes du chapitre 2

[1] « Le faux fait admettre qu'en littérature, la vérité est représentée par les mêmes techniques que la fiction, ce qui fait courir le risque de considérer la vérité comme un phénomène spécifiquement culturel. » N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 101. Tel est le danger de la confusion des notions de vérité et de véridicité.
[2] Comme le font, par exemple, Cattani ou Cavagnoli : voir *Ibid.* ; S. Cavagnoli, « Testi giuridici e traduzione: lo spazio linguistico come possibilità, vaghezza, errori e rimedi », art cit, p. 48.
[3] Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, Gallimard, 2010, 333 p. On pourra envisager les limites d'un tel projet à travers notamment la polémique née autour de l'œuvre la plus récente de Carrère, *Yoga*, et fondée justement sur la prétention de l'auteur à dire le vrai et à demander leur foi donnée à ses lecteurs. Son ancienne épouse y proteste à la fois contre la citation d'un passage de *D'autres vies que la mienne* dans le nouveau livre, manière de la mettre en scène malgré son refus, et contre des pratiques d'ellipses ou d'inexactitudes qu'elle apparente à du « mensonge ». Voir Raphaëlle Leyris, « Controverse autour du livre d'Emmanuel Carrère, "Yoga" », *Le Monde*, 2 oct. 2020p.
[4] Wolfgang Hildesheimer, *Sir Andrew Marbot*, traduit par Martin Kaltenecker, Paris, J.-C. Lattès, 1984, 248 p. Sur la question de savoir s'il est possible de détecter la supercherie uniquement en se fondant sur des indices textuels, et non contextuels, voir Frank Wagner, « Marbot à l'épreuve de la relecture », *Poétique*, 2017, nº 182, p. 259-278.

[5] Pour une discussion de ce point, voir Elena Lappin, *L'Homme qui avait deux têtes*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2000, 127 p.
[6] Sur ce point, nous renvoyons à Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, 2013, nº 11, p. 51-60.
[7] Voir par exemple Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 19. « Les frontières sont nécessaires. L'histoire n'est pas (et ne sera jamais) fiction, fable, délire, contrefaçon. »
[8] Sans confondre pour autant fiction et simulacre : « Toute conception de la fiction qui se borne à la définir en termes de semblant, de simulacre, est donc dans l'incapacité de rendre compte de la différence fondamentale qu'il y a entre mentir et inventer une fable, entre usurper l'identité d'une autre personne et incarner un personnage, entre trafiquer une photographie de presse et élaborer un photomontage, entre créer des villages potemkiniens et peintre un décor théâtral en trompe-l'œil, bref, entre la feintise manipulatrice et la "feintise partagée". » J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 102.
[9] Sur les complexes rapports entre les murs et les trompe-l'œil, et les murs et les tableaux, chez Perec, voir Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999, p. 285.
[10] Voir l'exemple déjà cité de *Marbot* et de son analyse par F. Wagner, ou encore celui du « Roussel et Venise » de Perec et Harry Mathews : « Il ne se signale comme parodie ironique que par des signes ténus, des indices plus ou moins codés, qui ne sont pas tous accessibles au lecteur complètement étranger à la galaxie roussellienne. La qualité de la construction, la perfection de l'illusion obtenue (qui a réussi même à tromper quelques rousselliens débutants) nous entraînent irrésistiblement du côté de la technique du trompe-l'œil. » Marcel Bénabou, « Faux et usage de faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur*, printemps 1994, nº 3, p. 29. Les indices sont ténus, mais bien présents, et programmés pour être décodés (sans quoi l'initiative perd tout son sens).
[11] Voir le cas Wilkomirski, par exemple, ou la polémique qu'a pu susciter un ouvrage comme le *Jan Karski* de Yannick Haenel.
[12] On peut aussi, comme M. Bénabou, la défendre : « Ainsi, à la limite, le trompe-l'œil n'est pas là pour tromper l'œil du spectateur, mais pour lui rappeler les pièges de la représentation, et le mettre en garde contre les limites de celles-ci », au point que, selon lui, « Perec réussit à faire du soupçon un des ingrédients du plaisir de lire […] ». M. Bénabou, « Faux et usage de faux chez Perec », art cit, p. 34.
[13] Et donc du mensonge, à moins de tomber dans un paradoxe du Crétois.
[14] De même qu'en peinture il appartient au spectateur de déterminer, avec toutes les difficultés que l'exercice comporte, ce qui fait détail. Voir Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Nouvelle éd., Paris, Flammarion, 2009, 380 p.
[15] Pour un (vrai-faux) roman policier qui joue explicitement sur le principe des détectandes, tout en rendant impossible toute interprétation définitive de ceux-ci (et même toute détermination définitive de ce qui est de l'ordre du détectande et de ce qui ne serait qu'un « effet de réel » ou de vraisemblance pour accréditer la construction policière du récit), voir A. Bello, *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet*, *op. cit.* L'enquête policière y est exhibée comme métaphore de la lecture et de l'écriture fictionnelle, et Bello fait directement référence aux travaux de Combes ou de Pierre Bayard sur le statut de l'indice et de l'interprétation dans le roman policier.
[16] Par exemple : un lecteur qui, sans être un perecquien fanatique, aurait lu *La Vie mode d'emploi*, serait-il capable de comprendre le système d'encryptage du « romans » dans *Un cabinet d'amateur* sans connaître l'entretien avec Gérard-Julien Salvy où Perec révèle son procédé (Gérard-Julien Salvy, « Georges Perec à propos de son livre "Un cabinet d'amateur" (1/2 et 2/2) », *Démarches*, *Les Matinées de France culture*, 12 et 19 janvier 1980.), ou le Cahier des charges du *Cabinet d'amateur*, à la seule lecture des deux œuvres ? Sans doute pas, même s'il retrouvera des noms et des détails semblables. Mais peu importe, l'indice est là, dès le début du texte : « un nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures qui y sont, soit simplement reproduites, intégralement ou partiellement, soit, d'une manière beaucoup plus allusive, encryptées. » G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 24.
[17] Notamment parce qu'ils s'opposent à un discours de pure condamnation de la fiction comme dangereux simulacre, discours qui se présente souvent « comme une lutte morale », « un discours de pédagogue » qui est à la fois « un discours dénonciateur » et « un discours de la distinction », entre « l'art au sens noble du terme » et des pratiques mimétiques douteuses. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 25.
[18] Généralement à partir de la notion de « mise en intrigue » : « Si l'unité que la narration imprime à l'événement pour le rendre compréhensible et une pure invention du narrateur, si elle est puisée dans un répertoire de formes poétiques et qu'elle ne trouve aucune correspondance dans la réalité, et si tout récit produit une mise en intrigue ou une configuration du vécu, alors tout récit est fictif et la réflexion sur les rapports entre fiction et monde ne peut en aucun cas se limiter aux seuls genres fictionnels. » Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, p. 46.
[19] En anglais, les connotations liées au terme *narrative* contribuent sans doute à la confusion.
[20] Voir Raphaël Baroni, « Crier au storytelling ! Réflexions sur les usages instrumentaux des récits mimétiques », *Comparatismes en Sorbonne*, 2016, nº 7.

[21] Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 43.
[22] Voir la critique que lui adresse Franck Wagner : « La tenue théorique de son ouvrage pâtit ainsi d'une tendance à la *syllepse* généralisée, affectant en particulier les trois principales notions qui y sont abordées : *histoire*, *récit, fiction*. » Frank Wagner, « Fictions du storytelling », *Littérature*, 2021, vol. 202, nº 2, p. 52-63.
[23] R. Baroni, « Crier au storytelling ! », art cit, p. 3. Ce que Salmon reconnaît lui-même, en soulignant la confusion orchestrée entre récit et *story* : « L'essor du storytelling ressemble en effet à une victoire à la Pyrrhus, obtenue au prix de la banalisation du concept même de récit et de la confusion entretenue entre un véritable récit (*narrative*) et un simple échange d'anecdotes (*stories*), un témoignage et un récit de fiction, une narration spontanée (orale ou écrite) et un rapport d'activité. Les usages instrumentaux du récit à des fins de gestion ou de contrôle aboutissent ainsi à dénoncer le contrat fictionnel (qui permet de discerner la réalité de la fiction et de suspendre l'incrédulité du lecteur, le temps d'un récit) en imposant à des "lecteurs" transformés en cobayes ce que le management appelle des "expériences tracées", c'est-à-dire des conduites soumises à des protocoles d'expérimentation. » Le storytelling se rapproche ainsi du simulacre non seulement en raison de l'immersion trompeuse qui abolit la distinction entre réalité et fiction, mais en raison de la confusion entre des régimes de narration et de discours différents. C. Salmon, *Storytelling*, *op. cit.*, p. 13.
[24] Voir aussi sur ce point, et sur le cadrage pragmatique de la trilogie, F. Wagner, « Fictions du storytelling », art cit.
[25] Alors qu'on peut très bien établir des *limites* et des critères éthiques, déontologiques et épistémiques de construction de narrations véridictives, comme l'analyse Baroni à partir de l'exemple du « journalisme narratif ».Voir R. Baroni, « Crier au storytelling ! », art cit.
[26] « Les textes postmodernes contestent l'idée que le rôle de la critique est d'énoncer le latent ou le caché, qu'il soit d'ordre idéologique ou rhétorique. Ils se décodent eux-mêmes en mettant en avant leurs propres contradictions. » *Ibid.*, p. 211.
[27] Voir Maria Teresa Marnieri, « Il cimitero di Praga di Umberto Eco, romanzo delle ambiguità. Invenzione narrativa e realtà storica tra misteri e intrighi del XIX secolo », *Revista de Lenguas Modernas*, 2014, nº 20, p. 79.
[28] Pour une discussion de ce débat, de la différence entre écriture de l'histoire et « roman vrai », et de « l'obsédante injonction contradictoire » faite à l'historien de « conjuguer la conscience civique à la triple obligation de sauvegarde de la mémoire, d'établissement de la véracité des faits et de rigueur critique », voir Danièle Voldman, « Le témoignage et l'écriture de l'histoire » dans Françoise Reumaux (ed.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé, 2005, p. 148-159.
[29] Ce qui est déjà en germe aux débuts du roman historique : « Le statut du genre [du roman historique] se fonde sur une sorte de serment, plus ou moins ironique, de l'auteur, qui promet de limiter sa liberté d'invention en la soumettant au joug de la vérité historique. […] La garantie de vérité, en effet, ne peut dériver du statut de l'écriture, étant donné que le lecteur sait ne pas lire un traité d'historiographie, mais devoir s'appuyer sur la crédibilité de la voix narratoriale, laquelle en générale est celle de l'auteur. Celle-ci, pour certifier la véridicité du récit, se sert également d'une série d'identifications paratextuelles, qui offrent à leur tour une seconde clé pour identifier statutairement le roman historique. » M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, *op. cit.*, p. 42.
[30] Voir ce que déclarait R. Krauss en 1989 : « contre la dispersion de l'auctorialité dans la simple fonction-auteur, on peut conserver l'auteur et le faire renaître, tel une sorte d'étrange phénix, des cendres mêmes de la copie. » Rosalind E. Krauss, « Retaining the Original? The State of the Question » dans *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions. Proceedings of the Symposium « Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions », Baltimore, 8-9 March 1985*, Washington, National Gallery of Art, 1989, vol.20, p. 8.
[31] Voir ceux de Eric Hebborn, Federico Ioni, Hans Malskat, André Mailfert, Tom Keating, David Stein, Fernand Legros, les Beltracchi, Eric Piedoie le Tiec ou Real Lessart, qui ont tous publié leurs mémoires ou « confessions ».
[32] Voir Maria Grazia Lolla, « 'Truth Sacrificing to the Muses': the Rowley Controversy and the Genesis of the Romantic Chatterton » dans Nick Groom (ed.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 151-172.
[33] Voir l'éloge que lui décerne Peter Ackroyd, dans sa préface à l'ouvrage que lui consacre N. Groom : « Thomas Chatterton est enfin pris au sérieux en tant que poète et dramaturge. […] Il a survécu à toute une variété d'incarnations littéraires, de l'escroc augustéen à l'icône romantique et à l'avatar du postmodernisme. […] C'était un visionnaire qui comprenait le monde en termes de mythes et de légendes […], renouvelant la littérature de la période médiévale, et en un sens, la créant véritablement […]. » Peter Ackroyd, « Preface » dans Nick Groom (ed.), *Thomas Chatterton and Romantic Culture*, New York, St. Martin's Press, 1999, p. 1-2.
[34] A l'exception de l'effort fourni par Grafton (A.T. Grafton, *Faussaires et critiques*, *op. cit.*). Il existe, en revanche, des histoires du faux artistique, au premier chef celle de T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*.
[35] C'est, par exemple, la thèse défendue par M.-C. Hellmann, pour qui, dans l'Antiquité gréco-romaine, « la question de l'authenticité n'avait alors pas sa place. » M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 12. De même, pour Thierry Lenain, l'Antiquité se distingue par son « indifférence quant à la question de l'exigence d'authenticité » (en dehors de celle des matériaux employés) en raison de l'absence totale d'une mesure de « la

valeur de l'œuvre d'art à l'aune de son authenticité en tant que chose individuelle reflétant sa propre origine », donc « d'un attributionnisme couplé à une critique d'authenticité, [ou de] récits de substitution d'un original par une copie faite pour tromper ». T. Lenain, « Du culte des reliques au monde de l'art », art cit, p. 175-176.

[36] On peut également arguer que la falsification dans le domaine musical apparaît plus tardivement encore : « ce sont deux conceptions de la vérité qui s'affrontent, et non l'authentique et l'inauthentique. Les transcriptions et arrangements du XIXe siècle ne renvoient pas au faux, face au vrai que représenteraient les nouvelles conceptions modernes issues de la musicologie […]. Ces arrangements du XIXe siècle renvoient à une autre idée de l'authenticité, celle du classicisme […] : la capacité de certaines œuvres à contenir toute la musique, à servir de guide et d'inspiration pour recréer des musiques toujours nouvelles… » A. Hennion, « Authenticité, goût, interprétation : la leçon du faux en musique », art cit, p. 124-125.

[37] Et encore, dans le domaine artistique, la question se pose différemment pour les objets uniques et pour les multiples. Il faut par exemple attendre le XVIIIe siècle pour que la question de l'authenticité s'impose dans l'évaluation de ces derniers. Voir Florence Rionnet, « Les multiples en sculpture face à l'originalité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 133-134.

[38] On retrouve alors, de manière frappante, l'ensemble des traits qui fondent la critique d'authenticité en art : « religion de l'authenticité », valeur de l'objet dépendant étroitement de son authenticité, garantie de celle-ci « par un document officiel émanent d'une autorité compétente », développement d'une expertise *sui generis* et, parallèlement, d'un savoir-faire des faussaires pour anticiper sur les méthodes des experts. T. Lenain, « Du culte des reliques au monde de l'art », art cit, p. 177-179. C'est le fruit d'une série de changements culturels qui réévaluent le mensonge comme un péché et rapprochent reliques et images, les envisageant progressivement toutes deux sous le prisme de leur authenticité et préparant la question du *connoisseurship* en art. Voir T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 76.

[39] F. Haskell, « Avant-propos », art cit, p. 9.

[40] Scott Nethersole et Helen Howard, « Perugino, Sassoferrato and a "beautiful little work" in the National Gallery, London », *The Burlington Magazine*, 2010, vol. 152, 1287. Attributions, copies, fakes, p. 381.

[41] A. Montenach, « Économie », art cit, p. 40-41.

[42] M.-C. Hellmann, « Vrai ou faux ? », art cit, p. 13.

[43] Vincent Noce, « Le faux en art : une législation inadaptée ? », *La Gazette Drouot*, 12 janvier 2018, nº 2, 12 janv. 2018, p. 23.

[44] Voir notamment M. Croce, « Il falso d'arte. Natura, sviluppo e legislazione », art cit.

[45] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 13.

[46] Voir Cettina Rizzo, *L'Original et ses copies*, *op. cit*.

[47] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 14.

[48] *Ibid.*, p. 7.

[49] *Ibid.*, p. 262.

[50] V. Noce, « Le faux en art : une législation inadaptée ? », art cit, p. 23.

[51] En 1954 a ainsi lieu à Paris la « Première exposition du Musée des faux artistiques », dans les locaux de la police. Ceci perdure encore aujourd'hui : les autorités italiennes spécialisées exposent régulièrement leurs découvertes, par exemple. En 2010, le succès de l'exposition organisée au V&A par l'unité « Arts and Antiquities » de la Metropolitan Police de Londres fut tel que l'événement fut prolongé de deux semaines.

[52] Pour tous ces éléments, voir T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 264.

[53] On a pu saluer le « courage » de cette exposition, tant dans la discussion critique qu'elle offrait du *connoisseurship*, de ses forces et de ses faiblesses, que dans l'entreprise de réattribution ou de désattribution qu'elle proposait. Voir Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones, « Introduction » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (eds.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 9.

[54] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 18.

[55] Voir C. Guichard (ed.), *De l'authenticité*, *op. cit.* ; C. Guichard, « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture », art cit ; Frédéric Elsig et al., « Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 30 septembre 2009, nº 3, p. 344-356.

[56] Par exemple, le colloque « Connoisseurship in Contemporary Art Research », organisé à l'Académie des Beaux-Arts et au Kiasma Museum, les 29 et 30 novembre 2018 à Helsinki.

Notes du chapitre 3

[1] Sur le mécanisme d'illusion référentielle qui pousse à une réception du personnage comme personne, voir le chapitre « Le personnage comme personne » dans Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 108-149. Les romans de notre corpus, comme on le verra, oscillent entre « effet-personne » et caractérisation invraisemblable, presque anti-mimétique, des personnages de faussaires.

[2] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », art. cit., p. 95. Voir aussi V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 29-31. En fait, les faussaires historiques de notre corpus, relativement peu connus, sont moins « historiques » que « référentiels » : si leur « constitution par la fiction romanesque » vient bien « brouiller une représentation fixée », ce n'est pas parce qu'elle propose une représentation nouvelle d'une personne réelle dont l'apparition semblait devoir provoquer un effet de connivence ou un effet de réel, mais parce qu'elle remet en jeu les stéréotypes reçus sur une figure sociale, celle du faussaire, qui n'est pas relayée, contrairement à d'autres (le collectionneur, par exemple), par un type romanesque spécifique. Sur l'opposition entre personnages référentiels et historiques, voir Aude Déruelle, « Le cas du personnage historique », *L'Année balzacienne*, consulté le 30 juin 2021, http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-89.htm, 2005, n° 6, nº 1, p. 89-108.
[3] V. Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », art. cit. p. 37. Ces traits obéissent en effet à « un cahier des charges [qui] oriente sémantiquement les personnages », soumis à une forme de « détermination par le projet romanesque de l'auteur ». V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 60. Plus largement, sur les liens entre personnage et type, voir p. 64-71 ; sur la série des déterminations qui informent un personnage en général au nom de la cohérence, de la vraisemblance et de la lisibilité du récit, et sur la possibilité de jouer avec ces déterminations, voir p. 93-99. On peut enfin rappeler la partition binaire que propose Jouve entre quatre catégories de personnages, le type et le caractère d'un côté, l'individu et la personne de l'autre : « Le *type* et le *caractère* se distinguent par une redondance parfaite entre qualifications et fonction. Ils *sont*, mais ne *deviennent pas*. […] L'*individu* et la *personne* n'affichent, eux, qu'une redondance *partielle* entre fonction et qualifications. Ce décalage entre le faire et l'être apparent ouvre la voie à une évolution du personnage qui, dès lors, quitte le domaine des stéréotypes. » (p. 142-143).
[4] Sur les rapports entre figure, dépersonnalisation et spectralisation, voir le chapitre « De la silhouette au spectre », dans Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure.*, art. cit., p. 89-106.
[5] On peut en effet voir le type « comme ce par quoi le personnage peut "échappe[r] à la subjectivité de son auteur", parce qu'il est "doublé d'une ombre immédiatement reconnaissable" : celle qu'impriment "les marques de l'imaginaire collectif". […] C'est dans ce fonds-là – qui le nourrit autant qu'il l'alimente – que le personnage théâtral [on pourrait dire également romanesque] va trouver "l'estampille imaginaire" lui permettant d'être un, mais aussi plusieurs à la fois ; condition nécessaire à son statut d'être de représentation. » Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éd. Théâtrales, 2006, p. 141-142.
[6] Il ne faut pas, bien entendu, négliger le caractère dynamique de la construction et de l'interprétation du personnage : « "l'étiquette sémantique" du personnage n'est pas une "*donnée*" a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive » (Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 21.), d'où la possibilité de jeux de réversion dans la caractérisation de ses personnages, et d'oscillations, selon leurs occurrences, entre le type, la figure, et des personnages plus ou moins complexes et opaques.
[7] Sur cette question, voir par exemple Michel Laclotte, « Le faux et le regard de l'historien de l'art. Questions d'attribution » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 13-24 ; Thierry Lenain, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011 ; Philippe Levantal, « L'affaire Vermeer rebondit », *Connaissance des Arts*, 1971, nº 237, p. 90-100 ; Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Orlando, Mariner Books, 2008 ; Edward Dolnick, *The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, New York, Harper, 2008 ; Luigi Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*, Milano, Mondadori, 2012.
[8] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 282-283.
[9] Traits que l'on retrouve chez les personnages fictifs qui le prennent explicitement pour modèle. Voir par exemple Philippe Madral, *Johann Gelder, faussaire de génie*, [1984], Paris, France Loisirs, 1985.
[10] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 342 note 127.
[11] Voir T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 219.
[12] Paul Eudel, *Le Truquage. Les Contrefaçons dévoilées*, Paris, Dentu, 1884, p, 1-11. Cité par C. Rizzo, *L'Original et ses copies*, *op. cit.*, p. 189.
[13] Un paradoxe qu'on retrouve formulé par exemple par l'historien Horst Bredekamp, dans son portrait de Massimo De Caro, le faussaire dont il a été la dupe : « la falsification [de De Caro] a brisé les règles de la falsification en ne copiant pas l'attendu et le régulier, mais en produisant un détail qui était exceptionnel. La preuve d'authenticité a basculé de la *mimesis* pédante à la fantaisie constructive. » Horst Bredekamp, « Towards a Psychology of the Forger » dans Horst Bredekamp, Irene Brückle et Paul Needham (dir.), *A Galileo Forgery: Unmasking the New York Sidereus Nuncius*, Munchen, De Gruyter (A), 2014, p. 93.
[14] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 242.
[15] *Ibid.*, p. 252.

[16] Voir par exemple les propos de M. Dhénin sur les faux-monnayeurs : « La plupart des faux reconnus sont restés anonymes. Cependant il y eut des "Arsène Lupin" de la fausse monnaie […]. » Michel Dhénin, « La monnaie, le vrai, le faux, etc. » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 106. Le faussaire David Stein, dans son autobiographie, reprend à son compte l'identification avec Lupin (et, implicitement, Robin des Bois). Voir David Stein, *Le Roman d'un faussaire*, Paris, Olivier Orban, 1976, p. 89. À l'inverse, dans son apologie, Monfort préfère ironiser sur la comparaison : « Je ne voudrais pas trop jouer les Robin des Bois : j'ai jamais eu vocation à défendre la veuve et l'orphelin… Et, pour tout dire, le vrai Robin n'était ni plus ni moins qu'un brigand tout ce qu'il y a de plus cupide, un infect chef de bande rattrapé par la légende. » Montfort, *Emballez, c'est signé ! Les tribulations d'un faussaire*, Paris, France, Fayard, 2003, p. 100.
[17] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 253-254.
[18] *Ibid.*, p. 259.
[19] H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 299.
[20] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 277-278.
[21] Voir aussi l'exclamation outrée du président du tribunal : « Mais c'est qu'on se croirait au théâtre ! », *"Ma che siamo a teatro!",* Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, Parma, Guanda, 2014, p. 135. On retrouve un dispositif similaire dans *Il Consiglio d'Egitto*, quand Vella est appelé à faire la preuve de l'authenticité de son faux codex arabe contre l'érudit Hager qui la conteste, devant cinq juges (qui ne parlent pas un mot d'arabe). Vella s'en tire à coup de sophismes et de jeux de mots, là encore pour amuser le public : il demande ainsi à Hager s'il considère l'éminent professeur Tychsen, qui le soutient, comme un imposteur : « "Ce n'est pas un imposteur, mais… – Vous voulez dire que vous en savez plus que lui ? – Non plus, mais… – Vous voulez dire que je l'ai dupé ? – Oui… voilà. – Et donc j'en sais plus que lui ? – Non. – Il en sait plus que moi, alors ? – Oui, mais… – Il en sait plus que moi, et pourtant j'ai réussi à le duper… Cela vous semble-t-il possible ?" Cela ne semblait pas possible. Les cinq juges, cela se lisait sur leur visage, n'y croyaient pas. » *"'Non è un impostore, ma… – Volete dire che voi ne sapete più di lui? – Nemmeno questo, ma… – Volete dire che si è fatto ingannare da me? – Ecco… Sì. – E allora io ne so più di lui? – No. – Lui più di me? – Si, ma… – Ne sa più di me, e pure io sono riuscito ad ingannarlo… Vi pare una cosa possibile?' Non pareva una cosa possibile. I cinque giudici, gli si leggeva in faccia, non ci credevano."* Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009, p. 107. Ou, quand il lui demande d'improviser une traduction de son faux manuscrit, que lui connaît par cœur : « "Comme ça, au pied levé… – Je comprends, répliqua l'abbé, mieux vaut traduire les quatre fers en l'air", […] tandis que dans la salle explosaient des rires en cascade ». *"'Così su due piedi… – Capisco' disse l'abate 'è meglio tradurre su quattro' […] mentre nella sala esplodevano girandole di risate […]."* (p. 108). C'est aussi ce que constate Guy Ribes dans son autobiographie : le faussaire réel devient pleinement personnage dramatique dans la scène de son procès : « Les journalistes faisaient de moi un personnage, et le procès ressemblait bel et bien à une pièce de théâtre. » Guy Ribes et Jean-Baptiste Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, Paris, Presses de la Cité, 2015, p. 209-210.
[22] Éric Piedoie Le Tiec prétend, de même, dans sa récente « confession », avoir lui aussi dû jouer les Van Meegeren quand il est arrêté pour la première fois et qu'on l'accuse d'avoir volé des Chagall : « Au grand dam des policiers, je leur explique que c'est moi qui ai tout peint. Bien sûr, personne ne me prend au sérieux. Pas crédible, Éric ! Alors, de mémoire, avec un stylo Bic et quelques feuilles de papier machine, je leur refais un Dufy – le dessin du jardin avec calèche –, un Miró et un croquis de Chagall qu'ils avaient pris chez moi. » Éric Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire. La face cachée du marché de l'art*, Paris, Max Milo, 2019, p. 72. On retrouve la même anecdote, plus développée, chez D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 227-242.
[23] Il évoque ainsi « le suicide, acte suprêmement chattertonien et authentificatoire ». N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 224..
[24] *Ibid.*, p. 248. Cette libération peut aussi être représentée comme une libération du regard et de l'autorité paternels, une entreprise de dé(saf)filiation : « C'est pour prouver sa valeur au père que le fils produira divers documents shakespeariens et jusqu'à une tragédie inédite. Comme le père croit que les documents sont authentiques parce que son fils serait incapable de les produire, et qu'il en reste persuadé même quand le fils avoue publiquement la mystification, le fils est perdant : jamais son père n'acceptera de reconnaître qu'il ait assez de talent d'écriture et de tromperie. » Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010, p. 93.
[25] Voir ce que dit J. Schlanger d'un autre faussaire célèbre de langue anglaise du XIXe siècle, James Macpherson, l'auteur des poésies d'Ossian : « Il est difficile de penser au phénomène d'Ossian comme à un échec. Cependant il suffit de constater que les poèmes de Macpherson ne sont pas devenus la grande épopée nationale écossaise. Les recherches et les recueils folkloriques les contournent, l'école ne les transmet pas, la conscience nationale ne s'y reconnaît pas, ne s'en réclame pas et ne les célèbre pas. Par contre le succès le plus profond couronne d'autres entreprises de collecte et de mise en forme, apparues ensuite ailleurs sur la même lancée », comme le *Kalevala* finnois. J. Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, *op. cit.*, p. 135.
[26] T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 201.

[27] Voir la déclaration d'Horst Bredekamp, l'un des spécialistes de Galilée qui s'est laissé piégé par le faux *Sidereus Nuncius* de Massimo De Caro : « Notre thèse est que le livre est le projet d'un duel [du faussaire] avec la communauté des spécialistes. » H. Bredekamp, « Towards a Psychology of the Forger », art. cit., p. 89.

[28] Une telle caractérisation s'inscrit d'autre part dans une interprétation de l'excès ou de l'étrangeté artistique sous le régime de la perversion, de la déviance ou du crime – une autre manière de poser la question des limites de l'authenticité créatrice, dans laquelle le faussaire et le déviant font figure de deux extrêmes inquiétants du monde de l'art. Ainsi *Les Beaux-Arts en Europe* de Th. Gautier (Paris, Lévy, 1855, p. 165) mentionne-t-il le supposé portrait par le Gréco de sa fille, dont il aurait été amoureux ; cet amour incestueux l'aurait poussé à la folie une fois le tableau achevé. La *Femme à la fourrure* de la Collection Burrell dont il est question est cependant attribuée, aujourd'hui, à Sofonisba Anguissola ou Alonso Sánchez Coello. La fausse attribution s'explique par le fait que Le Gréco est perçu comme déroutant au XIXe siècle. C. Rizzo, *L'Original et ses copies*, *op. cit.*, p. 38.

[29] Sur ce point, voir notamment Pierre-Marc de Biasi, « Système et déviances de la collection à l'époque romantique (Le Cousin Pons) », *Romantisme*, consulté le 12 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5322, 1980, vol. 10, nº 27, p. 77-93 ; Luce Abélès, « Du Cousin Pons à L'aiguille creuse : les musées privés romanesques au XIXe siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, consulté le 12 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/40532107, 1995, vol. 95, nº 1, p. 27-35 ; Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, consulté le 12 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_112_6173, 2001, vol. 31, nº 112, p. 71-81 ; C. Rizzo, *L'Original et ses copies*, *op. cit.*

[30] Une tendance, du reste, que l'on retrouve dans l'autre grand genre de la modernité, le roman policier, dont le « contrat de lecture fait l'hypothèse que n'importe quel lecteur sera à même de faire le va-et-vient entre le personnage qu'on lui présente, avec ses particularités biographiques, et le type social dont ce personnage est un exemplaire (un *token*), et même qu'il pourra le rapprocher de personnes réelles qu'il a pu croiser dans le cours de la vie quotidienne et qu'il a pu identifier en opérant un va-et-vient similaire entre la personne réelle, le personnage de roman et le type social. » Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Édition numérique, Paris, Gallimard, 2012, p. 29.

[31] Une caractéristique qu'ils partagent avec les imposteurs : « L'imposture surgit ainsi chez des êtres incertains d'eux-mêmes, marginaux, presque déviants, qui ignorent les usages sociaux. » Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 33.

[32] Sur le passage de la figure historique au personnage historique romanesque, voir la section « De la figure au personnage » dans A. Déruelle, « Le cas du personnage historique », art. cit.

[33] Ainsi sa défense lors de son procès : « Moi, je me suis exposé à l'opprobre pour faire cesser cette association criminelle et je risque à présent de payer pour tout le monde ; me voilà, c'est moi, le malfaiteur aveugle. J'ai sauvé l'Italie en dénonçant les faussaires et je mérite une médaille ! » *"Io mi sono esposto al ludibrio pur di far cessare questa associazione criminale e ora rischio di pagare per tutti, eccomi, sono io, il malfattore cieco. Io ho salvato l'Italia denunziando i falsari e merito una medaglia!"* D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 119.

[34] Voir la scène de son arrestation : « Interrogé sur place, Ciulla cherche à mettre en scène son personnage préféré, celui du fou qui parle pour raconter des histoires incompréhensibles. » *"Interrogato sul posto, Ciulla cerca di mettere in scena il suo personaggio preferito, il matto che parla raccontando storie incomprensibili." Ibid.*, p. 103.

[35] Un clin d'œil, bien sûr, au *Talented Mr. Ripley* de Patricia Highsmith, qui porte, comme on le sait, sur l'imposture d'un meurtrier désireux de se confondre entièrement avec la victime qu'il cherche à incarner.

[36] De la même manière, l'abbé Vella est sérieusement tenté par le meurtre quand ses rivaux Gregorio et Hager menacent de dévoiler sa falsification. L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 83.

[37] Comme le souligne M. Decout, Gaspard Winclker fait ainsi l'expérience aliénante, et non émancipatrice, de la réversibilité des identités et des rôles dans le cristal du faussaire : « Faux, Gaspard l'est quoi qu'il fasse. Sa pratique de faussaire lui a fait délaisser son identité. N'être personne revient ainsi à être tout le monde. Et inversement. Il y a là une terrible réversibilité que rien ne parvient à briser. » M. Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, p. 30. C'est plus tardivement, dans les récits contemporains, que cette réversibilité sera éprouvée par le faussaire comme une puissance ou un pouvoir, et non comme le cercle vicieux d'une aliénation.

[38] G. Perec, *Le Condottière*, *op. cit.*, p. 74. « Oui, il avait tout gâché. Il avait accepté le monde dans ce qu'il y avait de plus facile. Il avait voulu mentir. Il avait menti. »

[39] *Ibid.*, p. 114. « On recommence toujours la même chose, on explore sans cesse les mêmes sentiers, on rencontre sans cesse les mêmes embûches. On croit triompher de certaines choses, mais on enfonce chaque fois un peu plus. On ne s'atteint jamais ; on est chaque fois quelqu'un d'autre. On répète. A l'infini ; sans espoir d'être un jour autre chose qu'un parfait répétiteur ».

[40] Sur la dimension œdipienne de l'imposture en général et sur celle du premier roman de Perec en particulier, voir M. Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*

[41] La question de savoir si Freddie, faisant l'expérience de la perte consentie comme de la désillusion artistique, parvient à achever sa rédemption, ou si, prisonnier de ses illusions, il ne fait que répéter les erreurs (fascination

pour l'art comme seul monde possible d'existence, réification des femmes par un désir voyeuriste, mauvaise foi d'un être se scrutant sans cesse) des premiers tomes, demeure cependant ambiguë à la fin de la trilogie. Le roman programme l'impossibilité de trancher, et la question fait débat parmi les spécialistes. Voir, notamment, deux études, sous l'angle du féminisme, qui nuancent fortement la possibilité de la rédemption de Freddie : Anja Müller, « "You have been framed": the function of ekphrasis for the representation of women in John Banville's trilogy ("The Book of Evidence, Ghosts, Athena") », *Studies in the Novel*, consulté le 12 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/29533635, 2004, vol. 36, nº 2, p. 185-205 ; Patricia Coughlan, « Banville, the Feminine, and the Scenes of Eros », *Irish University Review*, consulté le 12 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/25517294, 2006, vol. 36, nº 1, p. 81-101.

[42] Le narrateur faussaire note ainsi que s'il avait été un humaniste renaissant, il aurait fait de la langue, capable de tout prononcer et donc de tout dire, le microcosme reflétant le monde, à la manière des « charlatans » résumant toutes les passions d'un homme dans l'entrelacs nerveux de ses pieds. Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 175.

[43] « Pierre Senges, nouveau Frankenstein, donne ici le jour à une étrange créature, dans une figuration spectaculaire de l'entrée en littérature de l'écrivain sacrifiant sa dépouille sur l'autel de la fiction. » Audrey Camus, « Anatomie de la fiction : Veuves au maquillage de Pierre Senges », *Littérature*https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-3-page-21.htm, 2008, vol. 151, nº 3, p. 22.

[44] Aussi l'ablation de soi est-elle vécue comme libératrice et le narrateur faussaire peut-il jouer ironiquement sur les thèmes de la spectralisation et de la réincarnation qui marquent les récits de falsification. Il imagine ainsi offrir ses restes à un ancien client rhinoplasticien pour sa pratique, dans une forme de « contribution à la beauté des dames » et de « réincarnation » : « Avoir un destin de mascara ou de rimmel est préférable à celui de salpêtre ou de terre meuble. » Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 137.

[45] Voir Grégoire Polet, *Excusez les fautes du copiste*, [2006], Paris, Gallimard, 2008, p. 150. « J'avais fait tout cela vite, très vite, avec le sentiment urgent de rattraper et de concentrer tout le temps perdu, passé et à venir, à reproduire l'expression authentique d'autres *moi* qui n'étaient pas moi et qui ne se seraient jamais abaissés à contrefaire mes toiles à moi. »

[46] Voir Alice Richir, « Excusez les fautes du copiste, de Grégoire Polet, ou la mise en scène du soupçon », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, consulté le 5 juin 2021, http://journals.openedition.org/textyles/2353, 2013, nº 43, p. 51-61.

[47] Voir les derniers mots de l'œuvre : « Et, quand on retrouve son corps le matin suivant, Chatterton sourit encore. » "*And, when his body is found the next morning, Chatterton is still smiling*." P. Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 234.

[48] Dans le roman d'Attanasio, la disparition de Ciulla prend une tonalité nettement tragique : la dernière « *notizia* » du récit rend compte de la mort de Ciulla dans un hôpital pour nécessiteux, puis de la progressive disparition des archives de toute trace de ceux qui l'ont connu, avant de se conclure (et le récit avec) sur une notation élégiaque inspirée d'Emily Dickinson : « *Silencieuse poussière* des sans-visage de tous temps », "Quieta polvere *di senzavolto di ogni tempo*." M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 192.

[49] Voir aussi Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 74-75.

[50] L'antonomase étant du reste, comme le rappelle V. Léonard-Roques, un trait stylistique propre au type. Voir V. Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », art. cit., p. 37.

[51] Voir aussi M. Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, *op. cit.*, p. 46. sur les figures de faussaires, « ces figures intempérantes, la plupart du temps lourdement aliénées, paralysées ou condamnées », qui « épousent deux tendances qui disent la même monstruosité : la privation ou l'expansion. » (p. 48).

[52] Le texte ne cesse ainsi d'attirer l'attention sur l'artificialité de ses procédés de construction, comme dans le cas de cette mauvaise allitération de Chatterton : « "Quelle scie sifflotaient donc les Sirènes, Sam ? » Il rit à mon allitération. » *"'What Song was it the Sirens sang, Sam?' He laughed at my Alliteration*." *Ibid.*, p. 88.

[53] Thomas Chatterton, *The Works of Thomas Chatterton, Containing Miscellaneous Pieces, in Prose*, London, T.N. Longman and O. Rees, 1803, vol.III, p. 215-217.

[54] Il y a ici une série de jeux de mots reliés les uns aux autres et par conséquent difficiles à traduire : "*my Mother had a better conception*" joue sur la polysémie du substantif *conception* (comme en français *concevoir* renvoie aussi bien au fait de penser que de donner naissance), tandis que, dans "*my Mother had a better conception than my Mother-wit*", "*Mother-wit*", qui signifie « bon sens, intelligence naturelle », fait écho à la fois à la mère, "*Mother*", qui lui a donné naissance, et à ses idées, "*conception*".

[55] « Les faux n'ont jamais effrayé le monde de l'art mais, le génie étant rare, on essaye de convaincre les gogos que seuls les faussaires géniaux arrivent à faire illusion. Dès lors, tous les faussaires un peu doués deviennent "géniaux" quand, s'inspirant soudain de l'esprit du maître, ils parviennent à se draper de la même aura. » É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 237. F. Legros, lui aussi, ironise sur le fait qu'on lui ait attribué le « titre » de « faussaire de génie », comme si c'était un titre de noblesse : voir F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 161. Voir le titre même d'un roman de faussaire : P. Madral, *Johann Gelder, faussaire de génie*, *op. cit.*

[56] N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 15.

[57] Comme le rappelle M. Decout, le faussaire reste « l'un des rares avatars de l'imitateur à pouvoir faire mythe. Mais un mythe à vif, à la fois entêtant et amer […]. » M. Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, *op. cit.*, p. 44.
[58] Par exemple, cette scène où le personnage de Francie se saisit d'un marteau, ce qui rappelle le meurtre du premier tome : "Francie s'avança tranquillement, prit un marteau miniature sur l'établi, puis se tourna vers moi et… – Assez. Je ne me plais pas en bas. Je ne m'y plais pas du tout. Un geste de la main et paf ! nous voici par magie de nouveau au rez-de-chaussée. » "*Francie ambled forward and picked up a miniature hammer from the workbench and turned toward me and – Enough of this. I do not like it down here! I do not like it at all. A wave of my wand and pop! here we are magically at street level again*." J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 55. L'interruption volontaire du narrateur, comiquement soulignée par l'onomatopée, exhibe autant qu'elle le dissimule le souvenir du meurtre ; le narrateur assume sa mauvaise foi tout en se trahissant.
[59] Par exemple : « Peut-être alors était-ce par pure curiosité que je… – Ah, quel indice révélateur, je l'ai déjà remarqué, cette préciosité qui prévaut quand je me mets consciemment à dissimuler […]. Chaque fois que j'emploierai de telles locutions, tu sauras que j'invente. Cela dit, est-il aucun moment où je n'emploie de telles locutions ? » "*Perhaps it was merely out of curiosity then that I— Ah, what a giveaway it is, I've noticed it before, the orotund quality that sets in when I begin consciously to dissemble […]. Whenever I employ locutions such as that you will know I am inventing. But then, when do I not use such locutions?"* J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 24.
[60] « Faisais-tu partie du complot, en étais-tu partie prenante ? J'aimerais le savoir. Je crois que j'aimerais le savoir. » (A noter que le texte original joue sur le double sens du mot *plot*, qui renvoie à la fois à l'idée de complot et à celle d'intrigue : Freddie hésite en permanence entre la tentation de faire de sa vie un spectacle pseudo-tragique et celle d'offrir une confession élégiaque à la femme aimée et perdue). "*Were you part of the plot, a party to it? I would like to know. I think I would like to know*." *Ibid.*, p. 2.
[61] « Si j'essayais, je pourrais relier tous les faits en un immense projet secret. Si j'essayais. » "*I if tried I could connect everything in a vast and secret agenda. If I tried*". *Ibid.*, p. 4.
[62] « Avons-nous vraiment besoin de tout cela, de toutes ces touches de couleur locale et du reste ? Bien entendu. » "*Do we really need all this, these touches of local colour and so on? Yes, we do.*" *Ibid.*, p. 7.
[63] « Il ne pouvait pas déjà porter ce pardessus, il faisait encore trop chaud ; si je me trompe sur ce détail, sur quoi d'autre ma mémoire me joue-t-elle des tours ? » "*he cannot have been wearing that greatcoat yet, the weather was still too warm; if I have got that detail wrong, what else am I misremembering?*" *Ibid.*, p. 12.
[64] Par exemple : « Monsieur l'abbé, il est curieux que ce qui devait être un journal (destiné à n'être lu que par celui qui l'écrit) se transforme peu à peu en un échange de messages. Mais me voici à vous écrire une lettre, quasi certain qu'un jour, passant par ici, vous la lirez. » "*Signor abate, È curioso che quello che doveva essere un diario (destinato a essere letto soltanto da chi lo scrive) si stia trasformando in uno scambio di messaggi. Ma ecco che vi sto scrivendo una lettera, quasi certo che un giorno passando di qui la leggerete."* U. Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 117. Cet échange est en fait un jeu à trois voix, dès lors que le Narrateur s'affirme aussi peu fiable que ses personnages, et s'autorise à manipuler leurs discours : « Cela ennuie quelque peu le Narrateur de devoir consigner ce chant amébée entre Simonini et son intrusif abbé […]. Mais enfin, le Narrateur, ne sachant finalement à qui donner raison, se permet de raconter ces événements ainsi qu'il estime pouvoir les reconstituer – et assume naturellement la responsabilité de sa reconstitution. » "*Al Narratore dà un poco fastidio dover registrare questo canto amebeo tra Simonini e il suo intrusivo abate […]. Ma insomma, il Narratore, non sapendo a chi dar finalmente ragione, si permette di raccontare quegli eventi così come ritiene vadano ricostruiti – e si assume naturalmente la responsabilità della sua ricostruzione."* (p. 167).
[65] Dans sa préface au roman, Claude Burgelin cite une lettre de Perec où il affirme que *Le Condottière* a aussi été conçu pour « rompre avec toute une tradition de ψanalyse ». G. Perec, *Le Condottière*, *op. cit.*, p. 14. Burgelin, lui, voit dans la seconde partie du roman un « interrogatoire » (p. 21).
[66] Ses peintures sont interprétées comme « l'effort d'un esprit dérangé en lutte contre la maladie » ; « quand le silence fut redescendu sur son nom et sur les systèmes thérapeutiques des deux psychiatres, Paolo se retrouva encore plus étranger et seul parmi des règles rigides et des fous furieux. » "*lo sforzo di un disturbato in lotta contro la malattia"; "Quando il silenzio ridiscese sul suo nome e sui sistemi terapeutici dei due psichiatri, Paolo si ritrovò ancora più straniero e solo tra rigide regole e pazzi furiosi."* M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 134-135.
[67] C'est pourquoi nous ne sommes pas certaine de la pertinence de l'adoption d'une perspective psychanalytique dans l'analyse des portraits des faussaires (quoique celle-ci ait pu être tentée, soit, sous un angle freudien, pour analyser les romans de faussaires dans un prisme œdipien, le bâtard cherchant à tuer ou supplanter le père – voir, notamment, sur ce point, l'ouvrage de M. Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit.*, en particulier pour *Le Condottière* –, soit dans des tentatives de transposer le concept de « *true self* » ou *« false self* » de Winnicott à l'analyse de la construction de personnages de faussaires, de menteurs ou d'imposteurs. Voir par exemple, pour Banville, Mark O'Connell, « On Not Being Found: A Winnicottian Reading of John Banville's Ghosts and Athena », *Studies in the Novel*, consulté le 9 janvier 2021, http://www.jstor.org/stable/41289429, 2011, vol. 43, nº 3, p. 328-342.) Mais même quand l'œuvre joue avec la possibilité d'une telle lecture, elle la met souvent ironiquement à distance : c'est ce qu'indique la lettre de Perec précédemment citée, ou encore le personnage du

« *dottor Froïde* » du *Cimitero di Praga* ; ou, pour Banville, la saturation du monologue de Freddie par des références littéraires et artistiques explicites et implicites qui font de son discours davantage une construction palimpsestuelle de soi comme *personnage* plutôt qu'une enquête confessionnelle et psychologique sur soi comme *personne*. Certains faussaires sont mêmes de véritables êtres de papier – dépourvus de tout inconscient donc –, à l'image de Kürz, avatar de Raffke qui n'existe que dans les écrits que l'on produit sur lui. L'une des raisons pour les auteurs de notre corpus de tenir à distance la psychanalyse est également que celle-ci fait volontiers du faussaire non seulement un malade, mais un pervers, rendant ainsi tout portrait nuancé difficile, voire impossible. Un exemple entre mille, cette déclaration du psychanalyste et conservateur d'art Jean-Michel Ribettes, à propos des faussaires : « Ce qui m'a tout de suite frappé, c'est la tonalité *perverse* qui leur est commune. » Éric Laurent et Jean-Michel Ribettes, « De l'imposture. Conversation entre deux psychanalystes (École de la Cause freudienne) : Éric Laurent, Jean-Michel Ribettes » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 65. Significativement, dans le même article, Ribettes confond dans un même ensemble (celui de l'*indifférenciation*, y compris sexuelle, qui caractériserait la contemporanéité) esthétique postmoderne, culture du simulacre, et pathologie du démenti propre aux faussaires, incapables de se confronter à l'Autre et la Loi – soit tout ce que nous essayons de distinguer conceptuellement dans ce travail.

[68] Ainsi, David Stein, quand il évoque sa compagne, « Anne-Marie », qui soutient (sans la pratiquer elle-même) son activité de faussaire, passe-t-il, abruptement et significativement, au masculin, dès qu'il s'agit de falsification : « Elle m'aidait et m'encourageait. J'avais ainsi un complice, dans le meilleur sens du terme, un compagnon. » D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 95. De même, les faussaires évoquant les créateurs qui les inspirent dressent un portrait générique d'un « maître » invariablement masculin et hétérosexuel, reprenant tous les clichés du modèle dominant de masculinité dans les sociétés occidentales contemporaines : Stein, pourtant entré en falsification avec Cocteau, dit ainsi des artistes qu'il copie : « J'aurais déjà voulu être milliardaire pour obtenir leurs correspondances, leurs journaux intimes, les témoignages parlés ou écrits de leurs amis, de leur femme ou de leurs maîtresses. » *Ibid.*, p. 98. Piedoie Le Tiec, qui revendique pourtant une vie libertine et désinhibée, écrit : « Pour ma part, j'ai réalisé des faux pendant quarante ans, avec la complicité des artistes, de leurs maîtresses, de leur famille, de leurs amis, des experts et des galeristes, dans une ambiance de sexe, drogue et création. » É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 11.

[69] Voir, pour chacun de ces faussaires : Harry Bellet, *Faussaires illustres*, Actes Sud, Paris, 2018 ; Harry Bellet, « Faux et faussaires. La tiare de Saïtapharnès », *Le Monde*, consulté le 21 août 2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/14/faux-et-faussaires-1-6-la-tiare-de-saitapharnes_4969407_3232.html, 14 juill. 2016p. ; Shaun Greenhalgh, *A Forger's Tale*, Crows Nest, Allen & Unwin, 2017. ; Eric Hebborn, *The Art Forger's Handbook*, Londres, Cassell, 1997 ; Eric Hebborn, *Confessions of a Master Forger: The Updated Autobiography*, Londres, Cassell, 1998. ; Frank Norman, Geraldine Norman et Tom Keating, *The Fake's Progress : Being the Cautionary History of the Master Painter & Simulator Mr Tom Keating as Recounted With the Utmost Candour & Without Fear or Favour to Mr Frank Norman*, London, Hutchinson, 1977. ; Laney Salisbury et Aly Sujo, *Provenance: How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*, New York, Penguin, 2009 ; Gabriella Coslovich, « Infamous art forger John Myatt reveals his secret: you have to love the artist », *The Sydney Morning Herald*, consulté le 20 octobre 2017, http://www.smh.com.au/entertainment/infamous-art-forger-john-myatt-reveals-his-secret-you-have-to-love-the-artist-20171015-gz1jmt, 20 oct. 2017p. ; Harry Mount, « John Myatt: Yes, I did fake one William Nicholson », *The Times*, consulté le 2 septembre 2018, https://www.thetimes.co.uk/article/john-myatt-yes-i-did-fake-onewilliam-nicholson-ljl06c6jx, 20 août 2018p. ; Paolo Preto, « Una lunga storia di falsi e falsari », *Mediterranea. Ricerche storiche*, avril 2006, III, nº 6, p. 11-38 ; Paolo Preto, *Falsi e falsari nella storia: dal mondo antico a oggi*, s.l., Viella, 2020. ; Voir Gianni Mazzoni, *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, Italie, Protagon, 2004. ; Voir Guy Isnard, *Faux et imitations dans l'art*, Paris, France, A. Fayard, 1959 ; Crispin Sartwell, « Aesthetics of the Spurious », *The British Journal of Aesthetics*, 21 septembre 1988, vol. 28, nº 4, p. 360-367. ; Jean-Paul Thuillier, « Les faux étrusques, de Londres à Nice en passant par New York », *Raison présente*, consulté le 12 juillet 2021, https://www.academia.edu/38537720/Les_faux_%C3%A9trusques_de_Londres_%C3%A0_Nice_en_passant_par_New_York, N° 208, nº 4, p. 29 ; Jean-Paul Thuillier, *Les Étrusques : la fin d'un mystère ?*, Nouvelle éd., Paris, Gallimard, 2009. ; M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.* ; Stefano Poddi, « Tra genio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (I parte) », *Il giornale della numismatica*, janvier 2012, nº 1, p. 40-44 ; Stefano Poddi, « Tra gennio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (II parte) », *Il giornale della numismatica*, février 2012, nº 2, p. 40-43. ; Lucien Terras, « Les faux autographes de Denis Vrain-Lucas » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988, p. ; Jean-François Jeandillou, « "Mon très chier et très amé Euclides" », *Romantisme*, consulté le 22 août 2020, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_116_1106, 2002, vol. 32, nº 116, p. 35-47 ; Gérard Coulon, *Signé Vrain Lucas ! La véritable histoire d'un incroyable faussaire*, Arles, Éditions Errance, 2015 ; « Petite histoire d'un faussaire : Vrain Lucas et la correspondance de Vercingétorix » ; « L'Affaire Vrain Lucas, le

"Balzac du faux" » ; NAF 709, *« Spécimen des faux autographes fabriqués par Vrain Lucas... et vendus à M. Michel Chasles... »*., [manuscrit], 1900 1801. ; Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.* ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.* ; Brendan Kemmet et Stéphane Sellami, « Le copieur de Rodin », *Le Parisien*, 12 juin 2015, 12 juin 2015p. 48-50p. ; « Un personnage de roman », *Le Journal Des Arts*, consulté le 12 juillet 2021, https://www.lejournaldesarts.fr/marche/un-personnage-de-roman-115546, 27 avril 2001, 27 avr. 2001p. ; André Mailfert, *Au pays des antiquaires. Confidences d'un « maquilleur » professionnel*, Paris, Ernest Flammarion, 1934. ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.* ; Réal Lessard, *L'Amour du faux*, Paris, Hachette, 1987 ; F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.* ; Roger Peyrefitte, *Tableaux de chasse ou La vie extraordinaire de Fernand Legros*, Paris, Albin Michel, 1975 ; Jean-Louis Clément, « L'affaire Legros », *Revue internationale de police criminelle : organe officiel de la Commission internationale de police criminelle*, consulté le 27 octobre 2016, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34535519d, juin 1988, nº 412. ; Frank Arnau, *L'art des faussaires et les faussaires de l'art*, traduit par Édith Vincent, Paris, France, Robert Laffont, 1960 ; G. Isnard, *Faux et imitations dans l'art*, *op. cit.*

[70] Cette permanence de clichés problématiques s'explique aussi sans doute en partie par un facteur que nous voudrions rapidement souligner : ce sont pour l'essentiel des fictions produites par des écrivains, et non des écrivaines. Il n'y a que quatre autrices dans notre corpus : Maria Attanasio, Henrietta McKervey et Cécile Portier, ainsi que Rita Monaldi (mais qui écrit en couple et met en scène un faux et non un faussaire). Ce sont donc pour la plupart des auteurs masculins qui choisissent de mettre en scène des personnages de faussaires comme figures de créateurs.

[71] Ce qui, par ailleurs, correspondent à certains des autoportraits de faussaires que l'on peut consulter : la manière dont Monfort, Tom Keating, David Stein ou Éric Piedoie Le Tiec par exemple évoquent les femmes qui partagent leur vie ou avec qui ils ont des relations est souvent sexiste.

[72] Sur la figure de Pygmalion comme incarnation de l'« artiste plongé dans la mauvaise foi. », voir Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 63.

[73] Sur les rapports entre le personnage de Freddie et la figure de Pygmalion, voir A. Müller, « You have been framed », art. cit.

[74] Voir J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 22.

[75] Aussi tentent-ils de ramener le corps de ces femmes à des objets inertes, neutralisés : Freddie compare par exemple Aunt Corky à une statue : « elle était devenue floue, comme une statue dont le temps a érodé les traits, ses prétendues origines étrangères réduites à une vague patine voilée. » ; "*she had become blurred, like a statue whose features time has abraded, her self-styled foreignness worn down to a vague, veiled patina." Ibid.*, p. 21. Sylvain, quant à lui, éprouve des difficultés à peindre le corps vivant de Jeanne et préfèrerait la remplacer par un mannequin : « Peindre un modèle vivant, je n'avais plus fait cela depuis l'école. Cet inévitable tremblement de vie qui anime un modèle me déconcentrait. […] Je disais à Jeanne qu'il n'était pas nécessaire, pour cette étape, qu'elle pose en continu. Une fois trouvée la forme de la robe et des plis, il suffisait de la photographier et de reproduire la même disposition en enfilant la robe sur le mannequin articulé que Max m'avait fourni. » G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*, p. 102-103. Le narrateur de *De toutes pièces*, enfin, peut décrire précisément la teinte du vernis à ongles de la serveuse, mais non son visage : « Je pourrais tout décrire, presque. La jupe un peu trop courte de la serveuse, son corsage noir. […] La barrette surtout, métallique, trop grande pour une maigre torsade à retenir. Mais son visage, non. Son visage ne revient pas. L'ai-je seulement regardée ? » C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 148-149.

[76] Nous nous référons ici au complexe d'Actéon, tel que le définit P. Brooks dans *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* comme la mise en réseau de la vision, du savoir, de la vérité et du corps féminin, quand un homme posé comme sujet de savoir construit le corps d'une femme comme un objet de connaissance, à travers une inspection visuelle qui prétend en dévoiler la vérité, ou, au contraire, qui prétend en faire une énigme absolue, et tel qu'il s'applique à la trilogie de Banville en particulier dans A. Müller, « You have been framed », art. cit. ; P. Coughlan, « Banville, the Feminine, and the Scenes of Eros », art. cit.

[77] M. Decout note également que Pygmalion « n'est pas le héros tout puissant et glorieux d'une métamorphose du faux en vrai mais un artiste plongé dans la mauvaise foi. » M. Decout, *En toute mauvaise foi*, *op. cit.*, p. 63. La démiurgie artistique a pour revers la volonté construite et assumée de s'illusionner soi-même.

[78] Depuis l'écriture de ce passage, est paru un roman mettant en scène *une* faussaire protagoniste (Patricia Delahaie, *La Faussaire*, Paris, Belfond, 2022.). Nous avons malheureusement manqué de temps, dans la rédaction de cette thèse, pour en proposer une analyse.

[79] Ainsi, « Lena Thorsen avait – et a toujours – un don exceptionnel pour la falsification des sources », A. Bello, *Les Falsificateurs*, *op. cit.*, p. 65. Mais, ajoute son mentor Gunmar, son scénario « est d'un ridicule achevé. Mièvre, balourd, tout ce que nous détestons. » (p. 68).

[80] À ce propos, on peut rappeler ce que note Chloé Chaudet dans son article sur la trilogie de Bello : « Cette bipartition [des dossiers de falsification du CFR entre écriture d'un scénario et falsification des sources] correspond aux deux grandes qualités exigées des agents du CFR, incarnées de façon exacerbée par les personnages de Sliv Dartunghuver et de la froide Lena Thorsen : l'imagination, et une rigueur mise au service de l'authenticité. […].

Or, dans la trilogie, la sympathie de l'instance narrative va clairement au personnage de Sliv et à ses capacités d'invention – que Bello définit comme un "pouvoir démiurgique qui est celui des mots". Selon une conception éminemment romantique de l'acte de création, les fictions créées par le personnage et les agents qui lui ressemblent ont ainsi le pouvoir de rendre cohérente une réalité présentée comme complexe. » Chloé Chaudet, « Mensonges à grande échelle dans la trilogie d'Antoine Bello. Re(con)figurations d'un imaginaire complotiste transséculaire », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, consulté le 26 juillet 2021, http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx22.05, 17 mai 2021, nº 22, p. 47-58. On notera que l'articulation du fantasme romantique démiurgique et de la volonté de savoir n'est pas sans rappeler le double mythe de Pygmalion et d'Actéon des récits de faussaires au masculin, ce qui explique peut-être, également, le choix de Bello de confier le rôle du créateur à Sliv.

[81] Voir Bernard Mahoux, *Jeanne la Faussaire. Une femme dans la guerre de Cent ans*, Pollestres, TDO Éditions, 2016, p. 41.

[82] Voir par exemple *Ibid.*, p. 37 ou 46.

[83] « Le vulgaire morceau de métal lisse, aux reflets gris et ternes, devient par quelque effet magique une pièce d'argent vivante et brillante, portant une image qui lui donne une âme. » *Ibid.*, p. 488. Le maître monnayeur est comparé deux fois à Merlin l'Enchanteur (p. 485 et 489) et présenté par Jeanne comme « un alchimiste qui recherche la transmutation du plomb en or » (p. 489). Rien de tel pour la duchesse qui reste très humaine.

[84] À l'exception de la veuve favorite qui co-écrit avec le greffier le faux journal qui réinvente la vie du « prince hâve ». P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 60-63. Les veuves, dans le texte, s'arrogent toutefois régulièrement, à en croire le greffier, le droit de *réécrire* ce qu'elles désapprouvent.

[85] Le narrateur, lui, qui se dit « enfant insatiable » (*ibid*., p. 187), ne se représente en eunuque parmi des femmes actives que par hypothèse fictionnelle (p. 82-83). On retrouve tout au long du texte la même configuration qui mêle fantasmes de démembrement, mensonge systématique et art du faux comme ingrédients d'un jeu de séduction fictionnel entre les veuves et le greffier.

[86] Voire à une figure linguistique : « La longue, la brève, l'accentuée, la muette, la morte : les veuves infirmières, qui lisent parfois par-dessus mon épaule, estiment qu'il est de mon devoir de leur expliquer en quelles circonstances j'ai fait la rencontre de la favorite. » *Ibid.*, p. 52.

[87] C'est ainsi qu'a été traduit son essai pionnier en français dans une publication très récente : Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Paris, Thames & Hudson, 2021. On peut cependant s'interroger sur le choix de l'accord au masculin d'un nom épicène et sur celui de l'expression « artistes femmes ».

[88] Deux expositions récentes témoignent de la nécessité de repenser les modalités et les conséquences d'une écriture de l'histoire de l'art sexiste et patriarcale qui invisibilise la création féminine, ainsi que de la nécessité de proposer d'autres modes d'écriture de l'histoire de l'art : Martine Lacas (commissaire), « Peintres femmes, 1780-1830. Naissance d'un combat », Paris, Musée du Luxembourg, 19 mai-25 juillet 2021, dont le titre fait écho à l'exposition séminale « *Women Artists: 1550-1950* » organisée par Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris au musée d'Art du comté de Los Angeles du 21 décembre 1976 au 27 novembre 1977 ; et Christine Macel et Karolina Lewandowska (commissaires), « Elles font l'abstraction », Paris, Centre Pompidou, 19 mai-23 août 2021.

[89] Sur cette question, on peut consulter Anna Tummers et Koenraad Jonckheere, *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008 ; et Anna Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and his Contemporaries*, Amsterdam, Pays-Bas, Amsterdam University Press, 2011.

Notes du chapitre 4

[1] Nous n'incluons ici que celles qui ont été écrites en Europe entre 1960 et aujourd'hui, dans l'esprit de la constitution de notre corpus littéraire.

[2] « Ces ouvrages […] constituent presque un sous-genre de la littérature artistique de la modernité tardive ». T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 279. Ce que note aussi J. Schlanger : « La plupart des biographies des nombreux artistes du faux sont des variations d'un même scénario. » J. Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, *op. cit.*, p. 90.

[3] En ce sens, le prologue de Montfort est éclairant : il rejette explicitement le modèle de la confession pour mieux se présenter comme *personnage*. Voir Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 7-8. Voir aussi la citation qui sert d'exergue à l'autobiographie de Piedoie Le Tiec : « Contradiction OUI / Contradiction NON. Yvan Alechinsky » É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 7. Geraldine Norman, dans son appendice « *Art Trading and Art Faking* » au récit de Keating, conteste la version de celui-ci et suggère qu'il ment sur certains détails. F. Norman, G. Norman et T. Keating, *The Fake's Progress*, *op. cit.*, p. 239.

[4] « Je pourrais vous laisser là… Conforme au genre autobiographique, le silence sur les sujets qui fâchent ! Un classique, le judicieux trou de mémoire pour digérer la pomme de discorde, l'ellipse avant de réapparaître comme une fleur au milieu du verger, ronflant adamique dans sa candeur pendant qu'un complot travaille à votre chute. Je pourrais endosser le costard immaculé. Sauf que je vous en ai déjà trop dit ! […] N'empêche que je rechigne

un peu, me dis toujours que je ferais mieux d'en rester là. Parce que la suite n'est pas très recommandable. Le genre de révélation qui risque de faire jaser dans les chaumières, de jeter un doute sur l'authenticité de la toile qui trône dans le salon du voisin. Voire de créer des vocations ! Ça me retomberait immanquablement sur le râble ; la brigade des contrefaçons me tomberait sur la soie tous les matins au petit déjeuner… […] Pourtant, elle me fait rêver, la perspective de l'armée de faussaires faisant le siège, des sauvageons barbouilleurs obtenant la reddition du marché, prenant en otage les experts bourgeois à collets jésuitiques, s'offrant les virginales conservatrices qui viendraient porter les clefs de leurs abbayes muséales. Ça compliquerait mes affaires, mais ça m'est un tel divin nectar, le bordel dans le milieu… » Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 97-99.

[5] « Mes mains et mes yeux avaient été ceux de Picasso, Renoir, Matisse ou encore Dalí, par-delà leur mort. J'avais appris à dessiner comme eux, au point d'en oublier ma propre peinture et de me perdre dans les labyrinthes du faux. Je ne savais plus qui j'étais. Enfin, j'allais pouvoir redevenir moi-même, oublier l'attitude des grands maîtres pour mieux retomber sur mes pieds. Je suis vraiment devenu peintre le jour de mon arrestation. » G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 15. Stein voit des « fantômes » dans les effets de pluie au moment de son arrestation et appelle la prison le « Tombeau » (p. 213), mais va jusqu'à affirmer s'être laissé prendre afin que les circonstances le forcent à peindre ses propres œuvres. (D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 183.). Si l'expérience de la prison est présentée comme le moment d'une prise de conscience ou d'un renversement par lequel le faussaire quitte la falsification pour réintégrer la sphère artistique légitime, en peignant ses propres œuvres voire en s'adonnant au commerce légal de l'art, les conditions de détention et le système carcéral n'en font pas moins l'objet de dénonciations virulentes. Voir É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 231-233 ; Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 139-140, 152-170 ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 223 ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 295-206.

[6] Sans que cette libération ne soit une palinodie, les faussaires ne présentant ni excuses ni regrets : voir É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 265. Voir aussi Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 248-250, 253-255 ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 16-17 ; H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 542.

[7] La citation apparaît explicitement dans D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 35.

[8] Par exemple celle de Dalí signant par avance des feuilles canson blanches à transmettre à ses faussaires pour qu'ils travaillent à sa place, qu'on retrouve chez Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 101 ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 100 ; F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 206., celle de Picasso qui aurait fait lui-même ses propres faux, chez D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 81 ; F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 32., ou celle de Léger peignant des Corot, chez H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 491 ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 9-10 ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 145.

[9] Ils ne sont d'ailleurs pas dénués, pour beaucoup, de sexisme ou de misogynie (ce qui peut également contribuer à expliquer l'absence problématique, en fiction, de faussaires féminines). Ainsi Piedoie Le Tiec relate-t-il à plusieurs reprises ses conquêtes de « bimbos », Montfort fait le récit de ses envies de viol ou d'agression sexuelle (Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 18.), Keating ou Stein se représentent en don juans, Legros dénigre les femmes ayant-droit (F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 207-217.).

[10] Pour Piedoie Le Tiec, c'est l'enfance à Saint-Paul-de-Vence et la fréquentation assidue des artistes dès le plus jeune âge qui ne peut que susciter la vocation : É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 15. Stein en fait un don inné : D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 43. Si Montfort prétend n'être « pas prédestiné pour un sou à la profession marginale » (Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 13.), il affirme tout de même : « La peinture m'a toujours pourchassé, retrouvé dans les recoins les plus inattendus… » (p. 214). Beltracchi met en scène son père lui transmettant, défait par le talent de son fils, sa boîte de peinture, dans un décalque d'un célèbre biographème de Picasso (H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 37.) ; le thème du destin apparaît p. 51. Dans sa préface au récit de Ribes, S. Bailly n'hésite pas à déclarer : « Guy est un héros de tragédie grecque qui refuse son destin. » G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 7. Legros parodie cette tendance en décrivant sa naissance comme une Nativité et en notant ironiquement : « La peinture ? Non merci. Quand j'étais petit, à l'école du Périgord, dans le village où, etc., etc, voir plus haut, je chantais : *La peinture à l'huile* / *C'est très di-fi-cile* / *Mais c'est bien-plus-beau* / *Que la peinture-à-l'eau*. J'étais prédestiné. » F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 19. Tom Keating fait exception : s'il possède toute l'éducation nécessaire pour rédiger sa propre autobiographie, selon ses deux co-auteurs, « il est plus que probable que, dans ce cas, il aurait oublié de mentionner ses faux tableaux – qu'il tend à considérer comme une activité secondaire sans importance liée à ses propres études des maîtres anciens et de leurs techniques. Il aurait proposé une représentation poétique de sa vie d'artiste et de socialiste. » F. Norman, G. Norman et T. Keating, *The Fake's Progress*, *op. cit.*, p. 11-12. La raison en est que le profil social de Keating diverge nettement de celui des autres faussaires. Si ceux-ci appartiennent le plus souvent à la petite-bourgeoise ou la bourgeoisie, Keating lui est issu des classes les plus défavorisées de l'Angleterre du début du XXe siècle, et ne s'est jamais revendiqué faussaire de génie, notamment parce qu'il n'a pu réaliser que très peu de faux convaincants : il n'avait pas les moyens d'acheter des toiles anciennes ou de la peinture à l'huile. Au thème de la vocation et de la

prédestination se substitue donc celui du génie autodidacte d'un faussaire qui se forme seul en dépit des inégalités sociales contre lesquelles il lutte par ailleurs sans cesse. Dans son autobiographie à la première personne (malgré la précision, dans la préface, qu'elle a en fait été rédigée par F. Normand d'après le récit de Keating), il prétend être né sur un cri de protestation et ne pas avoir cessé de protester depuis (p. 21-22). On retrouve néanmoins, même chez lui, l'épisode de la rencontre déterminante avec un grand artiste contemporain (comme Warhol pour Piedoie Le Tiec ou Cocteau pour Stein) : dans son cas, lors d'un voyage dans le sud de la France, Pablo Casals et Picasso (p. 50-51).

[11] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 156, 162, 168, 194, 196, 204, 213 ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 33, 123, 146, 151, 163, 204, 206 ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 198 ; H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 226, 334.

[12] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 246.

[13] *Ibid.*, p. 244-245. ; Voir aussi Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 45. ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 50 ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 114.

[14] Voir É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 255.

[15] Pour la mettre en valeur, le faussaire préfère parfois récuser toute idée d'inspiration liée aux artistes qu'il copie. Ainsi du premier faux de Montfort, qui se présente comme un « tâcheron » et non un fils spirituel. Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 44-45. C'est toutefois une position minoritaire, et qui révèle, par la vivacité même du refus du modèle de l'inspiration, la prégnance de celui-ci.

[16] Stein affirme ainsi falsifier Cocteau avec l'approbation et la complicité de celui-ci, figure tutélaire qui l'initie à la falsification. D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 31. Voir aussi p. 58. Quand son épouse lui demande son secret, il répond : « Une magie s'opère à la base : je me sens devenir l'un de ces peintres, je suis le chemin de sa pensée et de sa sensibilité, je revis ses souvenirs. » (p. 232-233). Voir aussi, dans la série des scènes vocationnelles placées sous la tutelle des artistes-pères admirés qui sanctionnent l'entrée du faussaire en art et en falsification, l'apparition à Ribes de Picasso en figure mi-christique (il dessine sur le sable), mi-mentor passant le relais à la nouvelle génération : « Il avait créé devant moi les seules œuvres que personne ne pourra jamais voir… Mais, ce soir-là, j'ignorais absolument qui il était. J'avais simplement vu un vieux monsieur qui dessinait sur la plage, comme une apparition, un fantôme prêt à rejoindre l'autre rive. Sa vie de peintre s'achevait. La mienne ne faisait que commencer. » G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 66. Significativement, c'est le peintre légitime qui est spectralisé pour mieux laisser exister le faussaire.

[17] F. Norman, G. Norman et T. Keating, *The Fake's Progress*, *op. cit.*, p. 84-85. Même effet de possession et de fantasme de réincarnation chez Ribes, qui ouvre son récit sur cette phrase : « Ce matin-là, j'étais Picasso. » G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 9. Aussi la copie n'est-elle pas le faux : là où la réincarnation dans la falsification est une expérience vitale et filiale, la copie n'offre qu'une forme de résurrection morbide : *Ibid.*, p. 130. Beltracchi, lui évoque « l'âme » de la toile originale qu'il parvient à ressentir et recréer (H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 115.), et interprète, dans un renversement du motif de l'élection, l'échec d'un de ses faux comme le signe d'un refus et d'un rejet du maître imité (p. 226).

[18] « C'est seulement en comprenant le peintre comme artisan que nous pouvons véritablement l'apprécier comme artiste – même si nous n'allons pas plus loin qu'une petite falsification de salon. » Hebborn recommande donc son ouvrage aux étudiants en histoire de l'art, pour faire revivre la pratique de la falsification comme apprentissage d'un *connoisseurship* maîtrisé. E. Hebborn, *The Art Forger's Handbook*, *op. cit.*, p. XVI-XVII.

[19] Piedoie Le Tiec prétend ainsi avoir fait « exploser » la cote de César en distribuant ses faux, tout en ayant de bonnes relations avec l'entourage de l'artiste. Ibid., p. 104-105. Montfort, lui, affirme avoir contribué par ses faux à la popularité de Buffet (Montfort, Emballez, c'est signé, op. cit., p. 260.). Voir aussi la mauvaise foi de Stein et Chagall : D. Stein, Le Roman d'un faussaire, op. cit., p. 95-96. Beltracchi, enfin, dit avoir réalisé les toiles que les peintres auraient dû faire pour compléter leur œuvre (H. Beltracchi et W. Beltracchi, Faussaires de génie, op. cit., p. 211.).

[20] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 53. Voir aussi les mentions de la dépression ou de la perte de soi chroniques : p. 123, 156… De même, Keating affirme souffrir de dépression chronique, d'alcoolisme et de tabagisme (F. Norman, G. Norman et T. Keating, *The Fake's Progress*, *op. cit.*, p. 151, 155.) Legros, qui est marchand de faux tableaux et non faussaire, s'amuse tout de même de ce *topos* en faisant le lien entre trouble de la personnalité et non-fiabilité du récit de falsification. F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.*, p. 15.

[21] D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 65. Voir aussi G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 126. « Le faux, c'est la solitude. » et p. 224 : « Un faussaire ne laisse pas de trace. C'est son métier, sa souffrance et sa joie. »

[22] Rappelons que D. Stein n'hésite pas à intituler son autobiographie *Le Roman d'un faussaire*, dans la préface de laquelle Legros le présente comme un « vrai faussaire mais aussi un grand peintre. Un artiste d'une prodigieuse dextérité et créativité. » D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 9-10.

[23] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 42-43 ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 68-69, 111, 125 ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 134-135, 177 ; H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 218, 439.
[24] Voir notamment le rôle des artistes admirés et rencontrés dans les scènes vocationnelles précédemment citées. La rencontre peut aussi avoir lieu après ; la plus emblématique est sans doute celle où Keating discute de ses techniques de restauration avec Anthony Blunt puis la reine d'Angleterre elle-même, qu'il fait monter sur son échafaudage. F. Norman, G. Norman et T. Keating, *The Fake's Progress*, *op. cit.*, p. 146-150.
[25] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 65.
[26] On retrouve une anecdote similaire chez Montfort : « À ne rien y comprendre, cette spirale : par mes soins, deux faux étaient devenus des vrais et le vrai un faux ! Et comme les faux seraient un jour ou l'autre expertisés comme tels, un authentique Kisling était devenu trois faux… » Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 53.
[27] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 85.
[28] Nous reprenons donc le terme dans le sens que lui donne M. Decout, quand il écrit qu'en littérature « la sincérité […] reste toujours mêlée à la falsification, dans une ambiguïté que seule la mauvaise foi permet de décrire. » M. Decout, *En toute mauvaise foi*, *op. cit.*, p. 10.
[29] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 10.
[30] Comme D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 124.
[31] É. Piedoie Le Tiec, *C*É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 12.
[32] R. Peyrefitte, *Tableaux de chasse ou La vie extraordinaire de Fernand Legros*, *op. cit.* ; qu'il confond peut-être avec F. Legros, *Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux*, *op. cit.*
[33] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 27. Montfort rapporte avoir été recruté par Legros pour peindre les faux de Hory que Elmyr de Hory lui-même, rendu célèbre par le film de Welles, ne veut plus produire… Voir Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 289-293. Legros signe lui-même la préface du récit de D. Stein et y apparaît p. 43, 148, 162. Il a « une allure incroyable » quand Ribes le croise (G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 81.). De Hory fait quant à lui une apparition *in absentia* dans H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 274.
[34] E. Hebborn, *The Art Forger's Handbook*, *op. cit.*, p. 38.
[35] Qui ne cessent de mettre en valeur leurs connaissances et le caractère approfondi de leurs recherches. Pour entrer dans l'intimité des peintres, ils ont tout lu, des catalogues à la correspondance, des ouvrages universitaires au coupures de presse d'époque. Voir É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 20 ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 56, 98 ; F. Norman, G. Norman et T. Keating, *The Fake's Progress*, *op. cit.*, p. 172 ; H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 87. Voir aussi les anecdotes et citations érudites d'Hebborn, p. 28 par exemple ; ou la description de la réalisation d'une tauromachie à la façon de Picasso par Ribes, qui cumule tous les poncifs : recherches approfondies, longs apprentissages, ratages, vénération du maître… G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 10-11.
[36] Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 47-48 ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 89-93 ; F. Norman, G. Norman et T. Keating, *The Fake's Progress*, *op. cit.*, p. 54-58, 68-69, 73-76 ; É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 157-158 ; G. Ribes et J.-B. Péretié, *Autoportrait d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 146-149, 173-177 ; H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, *op. cit.*, p. 134.
[37] « À se demander quelque fois si la vérité de l'art ne se résume pas pour tout ce petit monde à un Warhol, la seule toile qui vous en donne directement pour votre argent, une planche de biffetons sérigraphiée, la bien nommée *Dollars*… » Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 100. Voir aussi É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 107.
[38] Voir É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 25.
[39] E. Hebborn, *The Art Forger's Handbook*, *op. cit.*, p. XIV. C'est donc l'histoire de l'art dans son ensemble qui serait à réécrire, à l'aune d'une critique radicale du concept d'imitation tel que nous l'a légué Aristote (p. XV).
[40] É. Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 11. ; D. Stein, *Le Roman d'un faussaire*, *op. cit.*, p. 165-166.
[41] Montfort, *Emballez, c'est signé*, *op. cit.*, p. 100-101.
[42] « Je n'ai jamais rien fabriqué d'autre que des billets de banque, très rarement je me suis amusé à dissimuler une licorne ou un lièvre dans le fond du tableau, l'absence de fantaisie étant garante du résultat – ce qui m'est arrivé d'exécuter par la suite n'est qu'une extension de cette manie, une façon d'en systématiser les gestes, de les rendre plus larges, plus généreux quand la surface à remplir s'agrandit, quand les figures se raréfient pour disparaître au profit du texte. Du billet de banque à la page d'écriture il n'y a qu'une différence de taille et d'épaisseur du support ; la signature (trait illisible du trésorier) prend une place et une importance indues mais le mensonge ne change pas d'allure – seulement, il se fait plus libre et supporte les épreuves. » P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 11.
[43] *Ibid.*
[44] Dans le cas contraire, on retrouverait la « sincéromanie » étudiée par M. Decout, qui est *in fine* une forme de mauvaise foi. Voir M. Decout, *En toute mauvaise foi*, *op. cit.*, p. 67-68.

[45] Dont l'une des représentations, dans le texte de Senges, pourrait bien être celle du greffier sans les veuves, donc sans l'entreprise de récit de soi comme récit imposteur : le « petit homme, commis aux écritures, penché sur un cahier à spirales ou sur des feuilles volantes […]. » P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 9-10.
[46] Voir Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 91.
[47] L'usage du cliché est pleinement revendiqué comme outil de partage des hypothèses et fictions possible. Ainsi quand il s'agit de décider par quel organe commencer le découpage : « En ce qui me concerne, je m'en suis tenu à la simplicité (orteil, petit doigt) qui me sert, paradoxalement, de manifeste et de publicité, pour accrocher les inévitables témoins de nos jeux par un trait d'évidence, pour prouver notre bonne volonté, notre refus de l'hermétisme (ou le souci de partager avec nos contemporains un langage commun sous forme de poncifs). » P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 97. Le cliché ne sert donc pas ici simplement à brouiller les frontières entre figure et personnage : il est partie prenante du contrat de lecture instauré avec le lecteur.
[48] L'enquête policière vise à redonner son sens à ce qui en a été dépourvu : l'indice est ce qui détonne dans le continuum du réel en tant que la trace qu'il constitue n'est pas encore agencée dans un récit cohérent. Il faut donc *redonner* le sens *perdu* d'un objet décontextualisé. A l'inverse, l'hypothèse frauduleuse est le lieu de l'*a posteriori*, de la signification superflue : « j'ajoute *a posteriori* du sens à des gestes gratuits » *Ibid.*, p. 109.
[49] « La modernité du personnage [de Poirot] réside dans cette prédilection pour le langage : Poirot analyse des discours, c'est-à-dire des fragments du récit que le lecteur a sous les yeux. Avec lui, Agatha Christie s'impose de placer des indices qui seront repérables aussi bien par le lecteur que par le détective […]. Ces indices linguistiques sont la plus belle interprétation possible du "contrat de lecture". » A. Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, *op. cit.*, p. 92.
[50] Aussi, une fois le nom de l'auteur dévoilé, le livre (britannique) a-t-il été republié aux États-Unis sous le nom de Joyce et avec un titre alternatif, qui programme une tout autre lecture du texte, puisqu'il s'agit (voir p. 198) non plus des mémoires de Heaney mais de titre du livre fictif de Fraser : Graham Joyce, *How to Make Friends With Demons*, Portland, Or., Night Shade, 2009.
[51] « Il y avait vingt ans environ que j'étais guéri quand j'ai attrapé mon dernier démon […] bien avant de pouvoir en faire l'ablation par le scalpel et l'ammoniaque d'une pensée disciplinée. Une pensée disciplinée : vous m'avez bien entendu ? C'est de moi qu'on parle. » "*I'd been clean for twenty years or so before I picked up my last demon [...] long before I could cut it out with the scalpel and ammonia of disciplined thinking. Disciplined thinking: listen to that. It's me I'm talking about*." W. Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, *op. cit.*, p. 2.
[52] *"even the paper mottling varied between two copies*." *Ibid.*, p. 304. La référence à *Pride and Prejudice – Orgueil et Préjugés* n'est évidemment pas gratuite : les préjugés et les aveuglements qui entravent les relations amoureuses et personnelles, ainsi que l'orgueil blessé sont des thèmes récurrents de la quête de soi du narrateur.
[53] *Ibid.*, p. 38. L'origine de la citation est inassignable : le *je* du faussaire apparaît à la faveur d'une parole commune, un lieu commun qui l'habite et nie sa singularité. Sur les fluctuations dans l'usage du pronom pour dire l'identité en crise, voir aussi p. 39 ou p. 45. Le jeu est encore compliqué par l'effet-miroir autobiographique que Perec lui-même assigne au portrait et à sa cicatrice. Voir aussi le commentaire qu'en propose L. Demanze : « Sa parole [de Winckler] même est parasitée par cette fausseté, et le monologue ou la confession qui devaient être le lieu des retrouvailles avec soi sont habités par les autres. Le récit de Georges Perec est en permanence distordu par les références intertextuelles, les pastiches et les emprunts […]. » Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 204. L'intertextualité comme manière de miner la parole personnelle de la confession et de l'autobiographie pour en faire un discours de mauvaise foi et de réinvention de soi par imitation de l'autre est commune à l'ensemble des récits de faussaires en première personne.
[54] Voir M. Decout, *En toute mauvaise foi*, *op. cit.*, p. 35. M. Decout qualifie une telle attitude de « singerie » et de « contrefaçon » (p. 36).
[55] Voir *Ibid.*, p. 60-61.
[56] *Ibid.*, p. 67-68.
[57] Elle commence par « Aurais-je cru pouvoir, un jour, raconter ma vie avec sincérité ? » (G. Polet, *Excusez les fautes du copiste*, *op. cit.*) et s'achève, on l'a dit, sur « Voici ma vie. Je l'ai écrite ». Entretemps, le narrateur reprend l'organisation chronologique traditionnelle de la biographie de faussaire : il commence « [à] l'âge où l'on commence à n'être plus seulement le fils de ses parents, à l'âge où l'on doit commencer à être quelqu'un » (p. 17) et s'achève à la veille du procès. Le récit initiatique traditionnel (comment on devient soi, de la jeunesse à l'épreuve et aux conclusions qu'on en tire) redouble la linéarité de l'entreprise d'écriture : de la décision et de l'opportunité d'écrire à l'achèvement du récit.
[58] Comme le souligne ironiquement Freddie narrateur dans le premier tome de la « trilogie artistique » de Banville : « C'est vrai – y a-t-il seulement une fin à ce que je dois confesser ? », *"It's true – is there no end to the things I must confess?"* John Banville, *The Book of Evidence*, London, Minerva, 1990, p. 218.
[59] Dès les premières lignes du roman, A. semble dépeinte comme une morte, un fantôme ou une Eurydice aux Enfers : « Si les mots peuvent atteindre le monde, quel qu'il soit, où tu souffres, alors écoute. » "*If words can reach whatever world you may be suffering in, then listen."* J. Banville, *Athena*, *op. cit.*, p. 1.

[60] Pour une analyse précise des tableaux et de leur inscription dans l'intrigue, voir Brendan McNamee, « Interpretation, suspension, response: a reading of John Banville's Athena », *Orbis Litterarum*, consulté le 9 janvier 2021, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1600-0730.2006.00821.x, 2006, vol. 61, nº 3, p. 183-201.

[61] Dans *Athena*, le nom de l'inspecteur est une version déformée de celui du premier tome, et le peintre de *Ghosts*, Vaublin, fait une réapparition. L. Louvel a analysé ce jeu en détail dans *Ghosts*. Voir Liliane Louvel, « John Banville, Ghosts : « l'étoffe des rêves » », *Etudes irlandaises*, consulté le 11 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1997_num_22_1_1380, 1997, vol. 22, nº 1, p. 45.

[62] Voir pour la photographie C. Portier, *De toutes pièces*, *op. cit.*, p. 25-26. Le cil vient d'*Inventaire pour déshérence*, une performance réalisée dans le cadre du festival organisé par le Général Instin, à Belleville, du 4 au 7 juin 2015. Le texte est en ligne sur le blog de C. Portier : *https://petiteracine.net/wordpress/2015/06/inventaire-pour-desherence/*. La photographie de la petite fille et le texte qui l'accompagne, en partie repris *verbatim* dans *DTP*, sont tirés de « Dans le viseur », l'une des séries du blog : https://petiteracine.net/wordpress/2015/03/le-temps-l-emporte/ (sites consultés le 6 novembre 2020).

[63] Voir la dernière phrase du texte : « Ils en feront des gorges chaudes. » P. Senges, *Veuves au maquillage*, *op. cit.*, p. 265.

[64] *Il Modigliani perduto* et la trilogie des *Falsificateurs* sont les seuls qui relèvent peu de la confession ou de l'autobiographie. Le premier est un roman policier : le faussaire y tient le rôle à la fois du suspect et de l'enquêteur ; son but n'est pas d'avouer une fois découvert mais de se dédouaner en offrant un coupable. Le dernier chapitre cependant se clôt non seulement sur le traditionnel discours de révélation caractéristique du roman à énigme, mais sur une reconnaissance de culpabilité, quoique fort réticente : « Certes, je suis également coupable, Francesca a raison et je l'ai toujours su. Mais ce n'est pas une excuse. » *"Certo, sono anch'io colpevole, Francesca ha ragione e l'ho sempre saputo. Ma non è una giustificazione."* S. Cova, *Il Modigliani perduto*, *op. cit.*, p. 218. Sliv, quant à lui, est présenté comme le roman d'un héros d'aventures : peu de rétrospection dans l'ouvrage, ni d'aveu *a posteriori*, mas un rythme narratif conçu pour favoriser la fluidité de l'action et les effets de suspense.

[65] « Avec le métier que je fais (lequel ?) je dois raconter les affaires des autres, contre paiement, mais m'abstenir à tout prix de raconter les miennes. Je peux cependant me raconter à moi-même mes propres affaires. […] J'ai donc décidé de tenir ce journal, quoique à rebours, pour me raconter mon passé au fur et à mesure que je parviens à le faire remonter à ma mémoire, même les choses les plus insignifiantes, jusqu'à ce que l'élément (comment dit-on ?) traumatique refasse surface. Seul. Et seul je veux guérir, sans me mettre entre les mains des médecins des hystériques. » *"Col mestiere che faccio (quale?) devo raccontare fatti altrui, a pagamento, ma astenermi a ogni costo dal raccontare i miei. Però posso raccontare i fatti miei a me stesso. [...] Così ho deciso di tenere questo diario, se pure a ritroso, raccontandomi il mio passato a mano a mano che riesco a farmelo tornare in mente, anche le cose più insignificanti, sino a che l'elemento (come si diceva?) traumatizzante non venga fuori. Da solo. E solo voglio guarire, senza mettermi nelle mani dei medici delle pazze."* La première parenthèse indique bien sûr que l'entreprise de mise en récit de soi est, dès l'origine, une entreprise de communication avec l'autre en soi. U. Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 56-57.

[66] « La deuxième œuvre n'existe pas, ou plutôt elle n'existe que sous la forme d'un petit rectangle de deux centimètres de long sur un centimètre de large […]. » G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 70. Il s'agit des *Ensorcelés du lac Ontario*, représentant un fait divers dans lequel le père de Kürz aurait trouvé la mort, mais qui est en fait une citation des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. Pour une analyse de ce passage, voir Dominique Quélen et Jean-Christophe Rebejkow, « Un cabinet d'amateur : le lecteur ébloui », *Cahiers Georges Perec*, 1996, L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, nº 6, p. 177.

[67] Voir G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 61. « le Silence, ce silence volontaire et autodestructeur que Kürz s'est imposé après avoir achevé cette œuvre. »

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

[69] Comme en témoigne le vertige métaleptique de Charles devant le tableau qu'il va contempler avec son fils ; le péril mortel étant conjuré, provisoirement, par l'interposition entre les deux figures du poète et de son double d'une troisième, celle de Meredith qui prend la pose, et d'une quatrième, celle de son fils : « Mais n'y avait-il pas à présent quelqu'un qui se tenait auprès du lit, projetant une ombre sur le corps du poète ? Et Charles était étendu là, la main gauche étroitement serrée sur la poitrine, et le bras droit traînant au sol. Il pouvait sentir la brise qui venait de la fenêtre ouverte caresser son visage, et il ouvrit les yeux. […] "Ce n'est pas notre visage", disait Edward. "Notre visage est différent !" "Oh, non." Charles vacillait légèrement, et il s'accrochait à l'épaule de son fils pour se soutenir. Il lui était difficile de respirer, et pour un moment il ne put parler. "Oh, non. C'est George Meredith. C'était le modèle. Il faisait semblant d'être Chatterton." "Il n'est donc pas encore mort !" s'exclama triomphalement Edward. "Chatterton n'est pas mort ! J'avais raison !" "Non", répondit doucement Charles. "Il n'est pas encore mort." » "*But there was someone now standing at the foot of the bed, casting a shadow over the body of the poet? And Charles was lying there, with his left hand clenched tightly on his chest and his right arm trailing upon the floor. He could feel the breeze from the open window upon his face, and he opened his eyes. [...] 'That's not our face,' Edward was saying. 'Our face is different!' 'Oh no.' Charles was swaying slightly, and his*

held onto his son's shoulder for support. He was finding it difficult to breath, and for a moment he could not speak. 'Oh no. That's George Meredith. He was the model. He was pretending to be Chatterton.' 'So he's not dead yet!' Edward was triumphant. 'Chatterton is no dead! I was right!' 'No,' Charles said softly. 'He's not dead yet.'" P. Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 132. On remarquera que la description du corps reprend exactement les mêmes termes que ceux des instructions de Wallis à Meredith pendant la scène de pose : au moment d'intégrer Charles lui-même dans le tableau, le texte se dédouble et s'altère pour laisser intervenir des tiers.

[70] C'est du moins ce que propose Giuliana Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura. Riflessioni sulla narrativa storica di Maria Attanasio », *Strumenti critici*, septembre 2009, nº 3, p. 480.

[71] Une telle identification est suggérée par Fo lui-même dans son entretien avec Antonio Sciotto, « Ciulla, falsario e giullare contro i politici e i banchieri », *Il Manifesto*, consulté le 19 septembre 2018, https://ilmanifesto.it/edizione/il-manifesto-del-18-11-2014/, 18 nov. 2014p.

[72] « Tandis qu'il progressait de plus en plus loin dans les secrètes alcôves au cœur du livre, il se mit à prendre plaisir à imiter les peurs et les fioritures victoriennes de *Dracula*, et à faire sienne la fascination de Stoker pour le changement et la vitesse du progrès. L'excès de zèle et de sentimentalité lui rappelait les portraits de son père. Sidney avait cru capturer l'essence d'un modèle, mais il peignait en réalité comme s'il était déterminé à imposer une vue et une forme particulière au monde ; en prétendant refléter la réalité, il essayait en fait de la créer. Cela faisait-il de son père un faussaire ? Peut-être, mais un faussaire malgré lui, qui progressait avec difficulté et à l'aveugle, esclave d'une puissance fugace et peu sûre. » "*As he travelled further and further into the secret chambers of the book's heart, he began to enjoy emulating* Dracula*'s Victorian fears and flourishes and sympathised with Stoker's fascination with change and the speed of progress. The excess zeal and sentiment reminded him of his father's portraiture. Sidney had believed he was capturing the essence of a sitter, yet in reality painted as though he was determined to impose a particular shape and view on the world; in claiming to reflect reality, he was actually trying to create it. Did that make his father a forger? Perhaps, though an unwitting one, stumbling blindly on, in thrall to a fleeting, unreliable power."* H. McKervey, *A Talented Man*, *op. cit.*, p. 116-117. En faisant de son père un faussaire raté, Ellis non seulement se dédouane en s'affirmant supérieur à lui par sa falsification, mais projette sur son père l'aveuglement qui est le sien.

[73] « Semaine après semaine d'alchimie, chaque mot découlant de ce qui précédait, chaque phrase engendrée dans le sang chaud de la dernière. *The Un-Dead Count* [son faux] était écrit comme s'il essayait de faire jaillir les flammes d'une vie nouvelle. » "*Week after week of alchemy, each word spilling from that which came before, each sentence birthed in the warm blood of the last. The* Un-Dead Count *was written as though he was trying to fire a new life into being." Ibid.*, p. 147. Voir aussi p. 150 : « il lui semblait ne voir que les mots *sang* et *mort*, quelle que soit la page qu'il ouvrait au hasard. » "*he seemed to see only the words blood and death, no matter what page he pulled at random*."

[74] Dépossession de soi, imaginaire pictural et immoralité se cristallisent dans la relation à son père à travers l'image du *repentir*, symétrique de l'activité de réécriture apocryphe de la falsification : là où son père efface Ellis et menace de le spectraliser, le faussaire prolonge par du sang neuf l'œuvre du père de substitution : « Ellis était le repentir de son père : ce qu'on efface en grattant la surface pour la repeindre. La *repentance* ! Sidney Spender ne connaissait pas le sens de ce mot. » "*Ellis was his father's pentimento: scrubbed out and painted over.* Repentance! *Sidney Spender didn't know the meaning of the word. " Ibid.*, p. 205.

[75] Pourtant, le parallèle entre la peste vampirique qui menace de s'abattre sur l'Europe avec Dracula et la peste brune qui s'annonce pour Ellis et ses compatriotes est évident, comme le souligne implicitement mais ironiquement le texte : « La peste provoquée par revenant qui s'était ranimée d'elle-même et se répandait depuis l'est, le mal qu'elle charriait déterminé à détruire toutes les lignées autochtones au moment même où elle vantait la pureté des siennes, lui étaient plus crédibles qu'aucun meurtre violent ou aucun scandale national rapporté à la radio. Plus vrais, également, que les journaux, avec leurs constantes nouvelles de réarmement, et leurs articles pleins de menaces et de grandiloquence. » "*The revenant's plague that had revived itself and was spreading from the east, its evil determined to destroy every native bloodline even as it boasted of its own purity, was more believable to him than any vicious murder or national scandal on the wireless. More real, too, than the newspaper, with its constant reports of rearmament, and articles full of threats and bombast." Ibid.*, p. 148.

[76] Fausse conjuration, bien sûr : on apprend plus tard que Marana, tel le Méphisto de *Faust*, a perdu son pari avec la Lectrice : « c'était elle la gagnante, c'était sa lecture toujours curieuse et toujours insatiable qui réussissait à découvrir des vérités cachées dans le faux le plus éhonté, et des faussetés sans circonstances atténuantes dans les paroles qui se prétendent les plus véridiques. » *"era lei la vincitrice, era la sua lettura sempre incuriosita e sempre incontentabile che riusciva a scoprire verità nascoste nel falso più smaccato, e falsità senza attenuanti nelle parole che si pretendono più veritiere."* Sa lecture est vouée à toujours lui échapper, et le faussaire n'est plus en fin de compte qu'« une ombre pathétique toujours plus lointaine » (*"un'ombra patetica sempre più lontana"*) : il est définitivement devenu fantôme. I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 239-241.

[77] Dans la « Présentation » qui précède le roman, Calvino écrit : « L'objet de la lecture qui est au contre de mon livre n'est pas tant "le littéraire" que "le romanesque", c'est-à-dire une procédure littéraire spécifique […] qui se fonde en premier lieu sur la capacité de contraindre à prêter attention à une intrigue dans l'attente continuelle de

ce qui va se produire tout de suite après. » *"L'oggetto della lettura che è al centro del mio libro non è tanto 'il letterario' quanto 'il romanzesco', cioè una procedura letteraria determinata […] che si basa in primo luogo sulla capacità di costringere l'attenzione su un intreccio nella continua attesa di quel che sta per avvenire." Ibid.*, p. VIII. La figure du « Grand Mystificateur » est dès lors un « ingrédient obligé » (*"un ingrediente quasi direi d'obbligo"*) du romanesque sciemment mis en place dans et par la succession ininterrompue des *incipits* (p. VII-VIII).

Notes du chapitre 5

[1] De telles épiphanies, même « négatives », commandent, impérieusement, la suspension de toute incrédulité, de toute tentation de recul critique ou de questionnement de ce qui est donné à voir. La révélation doit être reçue en l'absence de toute médiation. Ainsi des images « de l'horreur absolue » évoquées par S. Sontag, qui imposent dans l'immédiateté de leur vision non seulement l'authenticité intrinsèque de leur témoignage, mais encore leur irrépressible pouvoir de faire rupture, de provoquer chez la spectatrice une forme d'*apocalypse* : « La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 1945. Rien de ce que j'ai vu depuis, en photo ou en vrai, ne m'a atteinte de façon aussi aiguë, profonde, instantanée. De fait, il ne me semble pas absurde de diviser ma vie en deux époques : celle qui a précédé et celle qui a suivi le jour où j'ai vu ces photographies (j'avais alors douze ans), bien qu'il me fallût encore plusieurs années avant de pouvoir comprendre complètement leur signification. » Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit*., p. 37.
[2] L'authenticité fonctionnerait ainsi sur la vision plutôt que la contemplation (la *theoria*), et sur la reconnaissance et l'adoration plutôt que sur la compréhension : « Contrairement à la relation amoureuse, fondée sur l'apparence des choses, la compréhension est fondée sur leur fonctionnement. Et le fonctionnement a pour dimension le temps, qui est aussi la dimension nécessaire de l'explication qu'on en donne. Seul le mode narratif peut nous permettre de comprendre. » S. Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 43. Le mode narratif, on l'a vu, c'est celui dans lequel se déploient à la fois le faux et le discours *du* et *sur* le faux.
[3] Courmansel est victime d'une nouvelle idole, la Critique, *eidolon* qui l'aveugle et l'empêche de voir correctement : « Que ce naïf et timide fut en même temps un de ces iconoclastes amèrement dénoncés par le possesseur du faux Léonard, un de ces intellectuels implacables qui professent l'irrespect comme une doctrine, qui ne reculent devant aucune autorité, aucune tradition, c'était invraisemblable, – et je crois discerner pourquoi – très naturel. Les iconoclastes de cette espère, tous les iconoclastes, peut-être, sont des dévots. Pour eux, briser une idole, c'est servir leur foi. Celui-ci, je pus m'en convaincre par ce premier entretien, avait l'idolâtrie, le fanatisme de *La Critique*, – avec un L et un C plus que majuscules, gigantesques. » Paul Bourget, *La Dame qui a perdu son peintre, suivi de La Seconde Mort de Broggi Mezzastris et de Une nuit de Noël sous la Terreur*, Paris, Plon, 1934, p. 50.
[4] Dans l'*ekphrasis* traditionnelle en effet, les « aspects sémiotique et cognitif sont solidaires l'un de l'autre ». Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 36.
[5] Sur ce point, nous renvoyons aux travaux de B. Vouilloux : « les grandes descriptions littéraires de tableaux – celles auxquelles nous consentons aujourd'hui une certaine autonomie (on peut les lire, dit-on, sans avoir le tableau "réel" sous les yeux) – datent approximativement du déclin de la rhétorique : Diderot passe pour en avoir inauguré avec éclat la tradition [...]. A côté de la description-tableau, se détache ce "genre" nouveau : la "description de tableau", celle qui, se suf Sur le passage de la figure historique au personnage historique ro Sur ce point, nous renvoyons à l'article pionnier de L. Nochlin, qui demandait par provocation en 1971 pourquoi il n'existait pas de grand artiste féminin. On trouvera une réédition en ligne de cet article dans Linda Nochlin, *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?*, http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/ , 30 mai 2015, (consulté le 11 novembre 2019).manesque, voir la section « De la figure au personnage » dans A. Déruelle, « Le cas du personnage historique », art. cit.fisant à elle-même, a pu rompre avec la visée documentaire qui se trouve à son origine ; œuvre en soi, délivrée de ce qu'elle avait pour mission de suppléer, c'est elle qui rend possibles les descriptions de tableaux imaginaires [...]. » Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions du CNRS, 1995, p. 53.
[6] C'est le titre de son ouvrage sur le trompe-l'œil : Georges Perec et Cuchi White, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne, 1981. L'éblouissement peut alors se concevoir, par symétrie avec la cécité, comme le résultat de la contemplation d'un objet « *visible ou évident* jusqu'à l'éblouissement qui rend aveugle : qui "crève les yeux" » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 262.) On retrouve donc la dialectique du manque et de l'excès qui caractérisait le faussaire lui-même (voir partie II).
[7] Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu » dans *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit par Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 235-255. On trouvera une parodie explicite de l'approche

générale de Panofsky (notamment la différence entre iconographie et iconologie) dans le roman *Headlong* où le narrateur, apercevant un tableau qu'il croit identifier comme un Bruegel, fait l'expérience d'une fausse épiphanie qui concentre tous les éléments de l'*inapparition* du faux dans notre corpus (voir *infra*) : fausse reconnaissance aristotélicienne, éblouissement dramatisé, parodie d'une scène de première vue romanesque, description déficiente du faux qui ne le donne que partiellement à voir, par un narrateur non-fiable – et ce dans un jeu piégé du *voir* et du *savoir* où le narrateur, *voyant* le tableau, est certain de pouvoir percer son secret, alors qu'on ne saura jamais dans le roman s'il était authentique ou non. Le tout, alors même que le narrateur, qui s'amuse à interpréter iconologiquement et iconographiquement son entourage, ne cesse de se rendre compte que son regard reste fondamentalement biaisé et ses jugements inexacts. Voir Michael Frayn, *Headlong*, [1999], London, Faber & Faber, 2005, p. 17-54. (et plus particulièrement p. 41-47 pour la fausse épiphanie. Les deux chapitres concernés s'intitulent, évidemment, "*The Prospect Presented*", « Une perspective se présente à nous » et "*What Are We Looking At?*", « Que sommes-nous en train d'examiner ? »).

[8] On en trouvera un exemple paradigmatique, entre mille possibles, dans la *Corinne* de Madame de Staël : « La *Phèdre* de Racine a fourni le sujet du quatrième tableau, dit Corinne, en le montrant à lord Nelvil. Hippolyte, dans toute la beauté de la jeunesse et de l'innocence, repousse les accusations perfides de sa belle-mère ; le héros Thésée protège encore son épouse coupable qu'il entoure de son bras vainqueur. Phèdre porte sur son visage un trouble qui glace d'effroi ; et sa nourrice, sans remords, l'encourage dans son crime. Hippolyte, dans ce tableau, est peut-être plus beau que dans Racine même ; il y ressemble davantage au Méléagre antique, parce que nul amour pour Aricie ne dérange l'impression de sa noble et sauvage vertu ; mais est-il possible de supposer que Phèdre en présence d'Hippolyte pût soutenir son mensonge, qu'elle le vit innocent et persécuté, et ne tombât point à ses pieds ? Une femme offensée peut outrager ce qu'elle aime en son absence, mais quand elle le voit, il n'y a plus dans son cœur que de l'amour. Le poëte n'a jamais mis en scène Hippolyte avec Phèdre depuis que Phèdre l'a calomnié ; le peintre devait les réunir pour rassembler, comme il l'a fait, toutes les beautés des contrastes ; mais n'est-ce pas une preuve qu'il y a toujours une telle différence entre les sujets poétiques et les sujets pittoresques, qu'il vaut mieux que les poëtes fassent des vers d'après les tableaux, que les peintres des tableaux d'après les poëtes ? L'imagination doit toujours précéder la pensée, l'histoire de l'esprit humain nous le prouve. » Germaine de Staël-Holstein, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 236. La description y est prétexte à une réflexion sur l'interprétation de la tragédie, les rapports entre poésie et peinture, l'amour (Corinne commente le tableau devant lord Nelvil et son amant Oswald) : si elle donne à voir partiellement la toile, elle est tout entière au service de la fiction et du discours sur les arts que celle-ci développe.

[9] Georges Perec, *Le Condottière*, Paris, Seuil, 2012, p. 34. « Le Condottière, crucifié sur son chevalet... » : seul le substantif « chevalet » et la mise en valeur du nom propre par la majuscule nous permettent de comprendre qu'il s'agit d'une mention allusive à un tableau, dont ni le titre (il n'y a pas d'italiques, de guillemets, ou tout autre marqueur du même type) ni l'auteur ne nous sont donnés comme tels ; tout au plus le sujet, et une rapide description. Le contexte permet de déterminer qu'il est ici question du faux de Winckler. Même analyse p. 36 (« Pourquoi pas un Condottière après tout... »), avec la double occurrence de « tableau » dans les phrases précédentes. p. 37, le terme est suffisamment introduit pour que nous interprétions « le Condottière » comme la mention d'un tableau, quoi qu'il n'y ait toujours pas d'italiques, ce qui entretient la confusion entre le Condottière-tableau (le faux) et le Condottière-personnage (c'est particulièrement le cas p. 39, où l'occurrence est accompagnée d'une description). On retrouve p. 43 la même indétermination que pour les pages 34 à 39 : l'expression « le petit Condottière » (sans italiques mais précédé de « chouette portrait de la Renaissance ») peut tout aussi bien désigner – voire désigner simultanément – le tableau de da Messina que le personnage peint qui porte son nom, bien que les phrases suivantes (« L'a de la jugeote. L'a plus d'un tour dans son sac. ») semblent référer exclusivement au personnage. On retrouve la même ambiguïté p. 47 : « Une après-midi auprès du Condottière ? » et p. 50 : « Tu crois que c'est facile de peindre un Condottière ? ». Enfin, p. 49, deux phrases avant une nouvelle occurrence (« Un Condottière au petit pied »), qui renvoie clairement au faux, comme l'occurrence suivante (« Un Condottière qui se serait trompé de porte », même page), le texte cite la signature de l'original, « *Antonellus Messaneus me pinxit* », et livre ainsi, implicitement, le nom de l'auteur : on peut, à présent, déterminer clairement de quel tableau, et de quel peintre, il s'agit.

[10] Et ce, alors qu'on attend traditionnellement, dans un récit de fiction qui met en scène des tableaux réels et des tableaux fictifs (mais non des faux, donc), un contrat de ce type, capable d'« inaugurer » un tableau fictif comme tel. Voir Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éditions du CNRS, 1995, p. 26.

[11] Voir le passage sur le lien entre la cicatrice et le tableau dans Georges Perec, *W ou Le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 145-146. Sur le « rapport du *Condottière* à l'autobiographique ou à la réalité biographique », nous renvoyons à Maryline Heck, « Le Condottière, nouveau fragment d'une autobiographie éclatée de Georges Perec » dans Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *Les Intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 209-219.

[12] Dans *Le Condottière*, l'obsession de Gaspard devant le faux tableau est telle que celui-ci finit par s'animer : « l'absurde Condottière grimace. » (Georges Perec, *Le Condottière*, Paris, Seuil, 2012, p. 103.) La description du tableau, sa tentative d'exégèse (il s'agit encore de donner un sens au regard, aux plis de la bouche du Condottière)

tend à être supplantée par une narrativisation du portrait qui en fait une image obsédante de la conscience de Winckler, bien plus qu'une *ekphrasis* de la toile.

[13] Ce qui est parfaitement cohérent avec le principe de composition du récit. En effet, si le tableau de da Messina joue un rôle primordial dans la diégèse, c'est davantage la progression de l'enquête sur soi de Gaspard qui structure le récit. On remarquera le parfait équilibre de sa composition : la première partie occupe presque exactement la moitié du récit (elle s'achève p. 105) ; la seconde lui répond en miroir. Entre les deux, ligne de symétrie et de démarcation des deux phases et des deux visages de la quête, se trouvent l'évocation de l'échec du peintre, la description du faux et l'interprétation de cet échec. Cette description et cette interprétation s'inscrivent donc au cœur d'une composition en diptyque dont elles unifient et articulent les deux volets, l'échec du travail du faussaire constituant le point d'origine du geste meurtrier duquel découle toute la première partie – la tentative de libération de soi –, geste qui l'encadre, puisqu'elle débute et s'achève avec lui ; mais également le point d'origine de la seconde partie, concentrée autour d'une tentative d'explication de ce geste pour en faire un point de départ vers une vie réinventée, débarrassée de l'aliénation. Cette composition est annoncée par la double épigraphe qui ouvre l'œuvre, autour de la descente aux Enfers et de la remontée de Leiris dans *L'Âge d'homme*, et des *Médiations Métaphysiques* de Descartes, deux œuvres où le « je » et le « je suis » sont problématiques. La progression de l'enquête est alors marquée par le passage du monologue au dialogue, de soi à l'altérité, par l'ouverture, en somme, d'une conscience au monde. Le faux n'est donc pas une figure de la construction du récit, mais l'énigme qui, dans la constante identification de Gaspard au Condottière raté, le sous-tend tout entier et à partir de laquelle se structure l'enquête. Celle-ci s'articule autour de deux images antithétiques, celle conservée au Louvre, et celle qui tend à Winckler un miroir catastrophique. L'original et le faux, pivots du texte, reviennent constamment à la conscience de Winckler comme le catalyseur qui déclenche une crise que le peintre tente de surmonter en prenant la parole, et dont le récit tente de rendre compte. C'est du décalage entre ces deux images que naissent et la crise et la quête. Le tableau fonctionne donc ici, contrairement à ce qui a lieu dans *Un cabinet d'amateur*, où le genre pictural du tableau éponyme commande toute la composition en abyme du récit, moins sur comme figure métatextuelle et structurelle que comme indice herméneutique.

[14] On retrouve les mêmes procédés pour les descriptions des pages 126 et 127.

[15] Par exemple, un titre comme *Les Apprêts du déjeuner* (Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, 2001, p. 53.) reprend pour mieux induire en erreur la syntaxe des titres des natures mortes authentiques de Chardin, telles que *Le Buffet*, *Le Menu de gras*, *Les Attributs de la musique*... Dans un registre plus complexe, un titre comme *Le Billet dérobé*, attribué à Vermeer et « célèbre dans la description qu'en donna Ruskin » (p. 56) est à la fois un titre crédible eu égard à l'œuvre peint de l'artiste flamand, un pastiche de la nouvelle de Poe (*La Lettre volée*), une allusion intertextuelle à *La Disparition*, qui renvoie elle aussi à la nouvelle de Poe, et à Proust (à travers la référence à Ruskin et sa redécouverte de Vermeer). Le titre englobe donc à lui seul un nombre impressionnant de niveaux de significations.

[16] C'est le sens de la démarche de Kürz « représentant au centre de la toile ce tableau même qu'on lui avait commandé (comme si Hermann Raffke, regardant sa collection, y voyait le tableau le représentant en train de regarder sa collection, ou plutôt comme si lui, Heinrich Kürz, peignant un tableau représentant une collection de tableaux, y voyait le tableau qu'il était en train de peindre, à la fois fin et commencement, tableau dans le tableau et tableau du tableau), "travail de miroir à l'infini [...]" ». Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, 2001, p. 26-27.

[17] La définition proposée par N. Goodman nous semble ici particulièrement pertinente : « Désignons une œuvre comme *autographique* si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ». Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, traduit par Jacques Morizot, Nîmes, J. Chambon, 1990, p. 147.

[18] L'auteur de la notice justifie ainsi sa sélection de trois tableaux parmi la « centaine » d'œuvres à décrire parce qu'ils rendent compte, selon lui, « du bonheur dont Raffke a fait preuve dans ses choix [et] du talent avec lequel Heinrich Kürz a su nous les faire voir ». Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, 2001, p. 17.

[19] Comme le rappelle B. Magné, l'identification de l'ironie métatextuelle peut, à son tour, fonctionner comme un leurre éblouissant, le lecteur se faisant piéger par sa propre volonté de déchiffrement du texte, selon le principe de ce qu'il appelle la « double couverture » : « Lire une métaphore métatextuelle, c'est, […] passant du masque à la marque, l'expliciter [...]. Opération de décryptage qui, dans sa réussite même, comporte pourtant le risque d'une "illusion de la trouvaille" : par un empressement de second degré, le lecteur, tout occupé à exhiber le procédé que dissimulait/désignait la métaphore, limite à cette seule mise au jour le jeu du métatextuel. La marque elle-même, dès lors, devient masque et la métaphore métatextuelle manière de leurre herméneutique. » Bernard Magné, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 35.

[20] Voir par exemple la volte-face de Nowak. Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, 2001, p. 60. Plus précisément, on ne voit aucun personnage agir directement : tout est rapporté à travers le discours d'un narrateur trompeur, et d'autant plus trompeur que les personnages sont pourvus d'identités multiples : Heinrich Kürz n'est autre que Humbert Raffke ; Lester Nowak est un imposteur. Même Hermann Raffke, dont une biographie est proposée à ses contemporains, demeure un personnage mystérieux et inaccessible, dans la mesure où il disparaît

rapidement du récit, et son tableau avec lui. Quant à Heinrich Kürz, Lester Nowak ne commence à étudier sérieusement son œuvre qu'après sa mort. Les personnages agissants, créateurs – ceux qui peignent ou qui constituent une collection – sont donc absents ; des autres, de ceux qui écrivent sur leur travail (Zanzoni qui conseille Raffke (p. 48-49), Nowak qui commente Kürz, les nombreux journalistes qui critiquent l'exposition), nous n'avons que les textes. Les personnages demeurent donc toujours plus ou moins inaccessibles pour le lecteur. Ils sont avant tout des figures de papier, doublement construites par des textes et par des images : la famille Raffke au complet est figurée sur le tableau, y compris Humbert (p. 59-60) ; Heinrich Kürz est censé avoir encrypté des éléments biographiques dans son tableau (p. 71-72). Raffke est décrit dans une biographie, Kürz fait l'objet de thèses et d'articles, le travail de Nowak est commenté et repris, etc. De même que les œuvres de la collection Raffke sont faussement authentifiées par les copies représentées sur le tableau, de même l'existence des personnages est faussement attestée par la somme de leurs représentations et par l'accumulation des textes qui les évoquent. Certains sont même les purs produits de leurs textes : le critique Lester Nowak n'est critique qu'en tant qu'il participe à la mystification et écrit une fausse thèse sur Kürz ; les faux experts, dont on cite par exemple les lettres, au cours du récit, ne le sont que par leurs commentaires d'œuvres falsifiés.

[21] Perec ajoute deux notes de bas de page (p. 43-44), chacune pourvue d'un auteur différent, l'une signée, l'autre non. Les notes de bas de page dédoublent donc l'énonciation, entre le narrateur qui complète son récit par des informations qu'il n'a pu donner dans le corps du texte, et un « auteur » chargé d'apporter des précisions historiques pouvant attester du sérieux de ce qui est raconté. Le texte multiplie ainsi les figures auctoriales : l'auteur fictif responsable de la note, Kürz, Nowak, et l'ensemble des producteurs de faux documents, dans une « triple actualisation du jeu au niveau de l'énonciation, puisqu'en répercutant à chaque niveau de la production le jeu du faire-semblant, cette mise en abyme "à l'infini" – elle-même jeu de miroirs – entraîne du même coup une (auto)(re)présentation de la fiction comme jeu[21]. » Sylvie Rosienski-Pellerin, *Perecgrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Toronto, Éditions du Gref, 1995, p. 104.

[22] On renvoie bien entendu ici à la célèbre analyse du tableau de Vélasquez par Foucault, qui fait de la toile, par la présence justement du miroir, de la toile retournée et le jeu des points de fuite et des regards, un espace cristallin : « Mais, inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au vide qui lui fait face accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs ; en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. Nul regard n'est stable, ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini. Et la grande toile retournée à l'extrême gauche du tableau exerce là sa seconde fonction : obstinément invisible, elle empêche que soit jamais repérable ni définitivement établi le rapport des regards. La fixité opaque qu'elle fait régner d'un côté rend pour toujours instable le jeu des métamorphoses qui au centre s'établit entre le spectateur et le modèle. Parce que nous ne voyons que cet envers, nous ne savons qui nous sommes, ni ce que nous faisons. Vus ou voyant ? Le peintre fixe actuellement un lieu qui d'instant en instant ne cesse de changer de contenu, de forme, de visage, d'identité. » Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, [1966], Paris, Gallimard, 2019, p. 20-21. Il conclut : « Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, – de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même – qui est le même – a été élidé. Et libre enfin de ce rapport qu'il l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation. » (p. 31).

[23] Ainsi de l'exploitation de la mise en abyme (*qu'est* le tableau éponyme au niveau métatextuel et *dans* le tableau éponyme au niveau métapictural) comme anti-*mimesis* (le tableau sert d'autant mieux comme image du fonctionnement transtextuel du texte qu'il est irreprésentable et mal décrit), nous pourrions « déduire que le recours à ce processus autoreprésentatif permet ici non seulement de se jouer de la tradition réaliste, mais aussi d'envisager toute production (littéraire ou picturale) comme un jeu de re-production, à commencer bien sûr par l'œuvre de Perec […] ». Sylvie Rosienski-Pellerin, *Perecgrinations ludiques. Étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*, Toronto, Éditions du Gref, 1995, p. 95.

[24] Comme le souligne C. Montalbetti, les quatrièmes de couverture qui, dans certaines éditions, dévoilent d'emblée la clé de la mystification « désamorcent le fonctionnement du texte. Le lecteur, averti, contemple la machinerie ; du même coup, il ne s'attarde pas dans le geste de l'enquête. » Christine Montalbetti, « Autour du Catalogue de l'antiquaire : petite enquête sur les moyens de décision du statut d'un texte » dans Madeleine Renouard (dir.), *Pierre Albert-Birot. Laboratoire de modernité. Colloque de Cerisy, septembre 1995*, Paris, J.-M. Place, 1997, p. 129.

[25] À ce sujet, du reste, le narrateur joue cartes sur table : dès le premier quart du roman, il affirme en effet que « mettre la main sur un nu inédit d'Amedeo Modigliani, c'est comme trouver l'Atlantide » – ce qui dit assez le caractère chiémrique de l'entreprise et celui, infantile, du désir de découverte, de la pulsion scopique qui anime les personnages. « *[Mettere] le mani su un nudo inedito di Amadeo Modigliani è come trovare Atlantide*. » Sergio Cova, *Il Modigliani perduto*, Cagliari, Happy Hour, 2017, p. 67.

[26] Ainsi d'un faux Alfred Stevens que réalise le narrateur du récit de G. Polet : « Pour le bouquet de fleurs qu'il fallait peindre aussi, j'avais décidé de copier l'un de ceux que Stevens avait peints dans d'autres tableaux. C'était tout à la fois plus facile et plus probant, puisque l'artiste avait pratiqué plusieurs fois l'auto-citation. » Grégoire Polet, *Excusez les fautes du copiste*, [2006], Paris, Gallimard, 2008, p. 102.

[27] « Il s'agit de se porter aussitôt, d'un seul coup, au-delà du premier coup d'œil et donc de voir là ou ce coup d'œil est aveugle, d'écarquiller les yeux là où l'on ne voit pas ce qu'on voit. Il faut voir ce qui, à première vue, ne se laisse pas voir. Et c'est l'invisibilité même. Car ce que la première vue manque, c'est l'invisible. Le défaut, la faute de la première vue, c'est de voir, et de ne pas apercevoir l'invisible. […] Pour nous préparer à voir cette invisibilité, à voir sans voir, donc à penser le corps sans corps de cette invisible visibilité – le fantôme déjà s'annonce […] » Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 238-239.

[28] Ce qui le rapproche donc d'un « membre fantôme » : « Ce qui passe les sens passe encore devant nous dans la silhouette du corps sensible qui pourtant lui manque ou nous reste inaccessible. […] Il rend l'insensible sensible. On touche là où on ne touche pas, on sent là où on ne sent pas, on souffre même là où la souffrance n'a pas lieu, quand du moins elle n'a pas lieu là où l'on souffre (c'est aussi, ne l'oublions pas, ce qu'on dit d'un membre fantôme, ce phénomène marqué d'une croix pour toute phénoménologie de la perception). » *Ibid.*, p. 240.

[29] « J'aurais bien aimé récupérer le masque mortuaire de Wagner, yeux clos de cire, fermés sur un rêve sans fin, une terreur. À défaut, j'ai pu obtenir celui de Dolly, premier mouton cloné, un double en fait. Rien de grave ici qu'il ne s'agisse que d'une copie, une copie de masque pour une copie de mouton, le contrat est même plus juste. Je la regarde ; je regarde ses longs yeux couchés, fermés sur une nuit, peut-être la même que celle de Wagner. Mais à quoi peut bien rêver un mouton mort ? » Cécile Portier, *De toutes pièces*, Meudon, Quidam, 2018, p. 53. On aura reconnu l'allusion à Philip K. Dick.

[30] Sur la dimension performative de l'exposition, qui ne fait pas que manifester une légitimité préexistante de l'œuvre exposée, mais contribue à en construire la valeur et l'authenticité, voir Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 295. On trouvera le récit d'une réelle exposition sensationnaliste d'un tableau à l'authenticité douteuse, *La Bella Principessa*, pour en forcer la reconnaissance, qui rappelle largement celle décrite ironiquement par Pears, dans Richard Dorment, « La Bella Principessa: a £100m Leonardo, or a copy? », *The Telegraph*, consulté le 3 août 2018, https://www.telegraph.co.uk/culture/art/7582591/La-Bella-Principessa-a-100m-Leonardo-or-a-copy.html, 12 avr. 2010p.

[31] On trouvera une allusion ironique à la scène de première vue de *L'Éducation sentimentale* dans un passage du livre mentionnant une correspondance perdue de Flaubert, qui montrerait que celui-ci aurait rejoué cette scène par avance et *in abstentia* avec Juliet Herbert, puis l'aurait relatée dans les propres termes de son épisode romanesque. Cependant, la lettre ayant été perdue et l'interlocuteur du narrateur, Ed Winterton, étant particulièrement peu fiable, on ne saura jamais s'il s'agit d'un *authentique* mais parodique cas où la vie plagie l'art par anticipation, ou si Winterton se moque de jeu de correspondances que Braithwaite est tenté d'établir entre l'œuvre et la vie de Flaubert. Voir Vanessa Guignery, *« Flaubert's parrot ». Julian Barnes*, Paris, A. Colin CNED, 2001, p. 30-31.

[32] De fait, Barnes lui-même a admis avoir fait l'expérience de la même épiphanie que son personnage, dans le même cadre. Sur ce point, et pour une autre analyse du rôle et du mécanisme de l'épiphanie dans cette scène, voir Vanessa Guignery, « Sur la piste des perroquets. Les figures de la quête dans Flaubert's Parrot de Julian Barnes » dans Antoine Capet, Aïssatou Sy-Wonyu et Philippe Romanski (dir.), *Flaubert's Parrot de Julian Barnes : « Un symbole du logos ? »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 29-45.

[33] Sur les rapports entre Ellen Braithwaite et Emma Bovary, et les effets de transposition et de décalage entre *Madame Bovary* et l'histoire du couple Braithwhaite, voir Vanessa Guignery, « "Ne pas la boucler avec Flaubert" : l'obsession perpétuelle de Julian Barnes » dans Éric Dayre et Florence Godeau (dir.), *D'après Flaubert*, Paris, Éditions Kimé, 2021, p. 141-160.

[34] « Geoffrey Braithwaite est un personnage flaubertien qui ne fait effectivement que répéter les propos de son auteur comme un "perroquet" après les avoir lui-même traduits […] J. Barnes semble ainsi endosser une œuvre posthume de Flaubert dont l'origine doit être cherchée dans les nombreux textes "apocryphes" que l'écrivain n'a pas eu l'occasion d'écrire ou de terminer. Pour le dire autrement, *Le Perroquet* de Barnes souffre du même défaut que les perroquets empaillés que les musées ont conservés […] : leur propriété est douteuse. » Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, vol. 1/, p. 282.

[35] "*Books are not life, however much we might prefer it if they were. Ellen's is a true story; perhaps it is even the reason why I am telling you Flaubert's story instead*." *Ibid*., p. 95. Car, là où la fiction permet de construire une explication, de proposer une *solution* à l'énigme (en l'occurrence, le suicide de sa femme), la « vie » n'a d'autre discours que celui, tautologique, du constat laconique de ce qui s'est produit : « Ellen. Ma femme : quelqu'un que je pense connaître moins bien qu'un auteur étranger mort depuis une centaine d'années. Est-ce une aberration, ou est-ce normal ? Les livres disent : elle l'a fait parce que. La vie dit : elle l'a fait. Les livres, c'est là où l'on vous explique les choses ; la vie, c'est ce qui reste sans explication. Je ne suis pas surpris que certaines personnes préfèrent les livres. Les livres donnent un sens à la vie. Le seul problème, c'est que la vie à laquelle ils donnent

sens, c'est celle des autres, jamais la vôtre. » "*Ellen. My wife: someone I feel I understand less well than a foreign writer dead for a hundred years. Is this an aberration, is this normal? Books say: she did this because. Life says: she did this. Books are where things are explained to you; life is where things aren't. I'm not surprised some people prefer books. Books make sense of life. The only problem is that the lives they make sense of are other people's lives, never your own.*" (p. 201). Sur le paradoxe qu'il y a à faire de l'histoire « vraie » celle du personnage fictif et de l'histoire divertissante celle de Flaubert, et sur le brouillage ontologique ainsi produit, voir Vanessa Guignery, *« Flaubert's parrot ». Julian Barnes*, Paris, A. Colin CNED, 2001, p. 15.

[36] Le narrateur compare l'écriture biographique à la définition possible d'un filet comme « un ensemble de trous reliés par des cordes », "*a collection of holes tied together with string*" Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, [1984], London, Picador, 2002, p. 35.

[37] « Non, je n'ai pas tué ma femme. J'aurais dû savoir que vous vous diriez cela. D'abord vous apprenez qu'elle est morte ; ensuite, un peu plus tard, je vous dis que je n'ai jamais tué le moindre patient. Ha ha, *qui* avez-vous tué, alors ? La question peut bien sûr paraître logique. Comme il est facile de provoquer la spéculation ! […] Mais tout cela ne fait que prouver mes dires : quel savoir est utile, quel savoir est vrai ? Soit il me faut vous fournir tant d'informations sur ma personne que vous vous voyez contraint de reconnaître que je n'aurais pas davantage pu tuer ma femme que Flaubert n'aurait pu se suicider ; soit je me contente de dire : C'est tout, c'est assez. N'en jetez plus. *J'y suis, j'y reste*. » "*No, I didn't kill my wife. I might have known you'd think that. First you find out that she's dead; then, a while later, I say that I never killed a single patient. Aha, who* did *you kill, then? The question no doubt appears logical. How easy it is to set off speculation. […] But it all goes to prove my point: what knowledge is useful, what knowledge is true? Either I have to give you so much information about myself that you are forced to admit that I could no more have killed my wife that Flaubert could have committed suicide; or else I merely say, That's all, that's enough. No more.* J'y suis, j'y reste." *Ibid.*, p. 109.

[38] Braithwaite répète ici une affirmation antérieure, à laquelle il ajoutait « Le style est la vérité de la pensée », *"Style is truth to thought." Ibid.*, p. 97.

[39] Le chapitre immédiatement précédent s'intitule « *Emma Bovary's Eyes* » et s'ouvre sur la phrase suivante : « Permettez-moi de vous expliquer pourquoi je déteste les critiques. », "*Let me tell you why I hate critics.*" Le narrateur part du fameux problème de la couleur des yeux d'Emma pour développer sa propre théorie de la lecture, contre la lecture critique académique, point sur lequel nous reviendrons. On se contentera de relever ici que c'est, là encore, ce qu'on ne peut pas *voir* qui informe la manière dont on peut *lire*. *Ibid.*, p. 80-89.

[40] Comme le rappelle V. Guignery, « le lecteur réel ne peut pas voir le narrateur, et le caractère insistant de notations telles que "if you hadn't seen me" et "as you see" vient finalement éroder toute illusion référentielle et révèle ostensiblement la discordance ontologique entre univers fictif et réel. » Vanessa Guignery, *« Flaubert's parrot ». Julian Barnes*, Paris, A. Colin CNED, 2001, p. 85.

[41] Sur la spécificité du rôle de ce chapitre au sein du livre, voir Vanessa Guignery, *« Flaubert's parrot ». Julian Barnes*, Paris, A. Colin CNED, 2001, p. 8.

[42] « On peut étudier des dossiers pendant des dizaines d'années, mais de temps en temps on est tenté de lever les bras au ciel et de déclarer que l'histoire n'est qu'un genre littéraire parmi d'autres : le passé est une fiction autobiographique qui fait semblant d'être un rapport parlementaire. » "*We can study files for decades, but every so often we are tempted to throw up our hands and declare that history is merely another literary genre: the past is autobiographical fiction pretending to be a parliamentary report.*" Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, [1984], London, Picador, 2002, p. 101. Cette déclaration fait évidemment directement écho aux débats sur l'historiographie contemporains de la publication du roman (il date de 1984), et notamment aux théories de Veyne ou de White.

[43] Sur la récurrence dans le roman de la figure de l'aposiopèse par laquelle le narrateur trahit sa réticence à se confesser au moment même où il voile son discours (d'une manière qui n'est pas sans rappeler celle de Freddie chez Banville), voir Vanessa Guignery, *« Flaubert's parrot ». Julian Barnes*, Paris, A. Colin CNED, 2001, p. 88-99.

[44] La voix narratoriale n'est pas en effet sans rappeler celle de Freddie, qui faisait de l'aveu de sa non-fiabilité la condition de sincérité paradoxale et ironique de sa confession : « Vous entendez ? C'est une petite musique intéressante. Celle que je fais quand je me mens à moi-même. » "*Hear that? That's an interesting sound. It's the sound of me lying to myself.*" William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, p. 72.

[45] La révélation de la dépression du personnage emprunte à la fois aux codes du genre de l'horreur et à l'épiphanie fantomale : « Je tendis la main pour tenter de le consoler mais ce que je vis dans le miroir me fit faire un bond en arrière. Un démon s'accrochait à lui. Et ce démon avait l'air désespérément triste. Je sus immédiatement ce que cela signifiait. » "*I reached out a hand to try to console him but what I saw in the mirror made me leap back. There was a demon hanging from him. And the demon looked desperately sad. I knew exactly what that meant.*" *Ibid.*, p. 121. Sur l'annonce du suicide du footballer victime d'homophobie, voir p. 177.

[46] « [J]e ne sais pas si je t'ai trompé. Manipulé d'une manière ou d'une autre. Je ne sais pas si je suis cette sans-abri, ou cette fille douée qui a un emploi de bureau, ou cette meuf hippie, ou cette strip-teaseuse, ou tant d'autres, à vrai dire. » "*I'm not sure if I've tricked you. Deceived you in some way. I'm not sure if I'm that homeless girl; or*

that smart girl who works in an office; or that hippie-chick; or that lap-dancer; or so many others, really." William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, p. 293.

[47] « J'aimais William Blake parce que lui aussi voyait des anges et des démons partout. Certains d'entre eux étaient les mêmes que ceux que je voyais. » "*I liked William Blake because he saw angels and demons everywhere, too. Some of them were the same ones that I was seeing.*" *Ibid.*, p. 282.

[48] *Ibid.*, p. 218. Voir la première strophe de *London* : « Je vais au hasard par les rues chartrées, / Qui bordent la Tamise chartrée, / Et je vois sur chaque visage que je croise, / Des marques de faiblesse et de malheur. » "*I wander thro' each charter'd street, /Near where the charter'd Thames does flow, / And mark in every face I meet / Marks of weakness, marks of woe.*" William Blake, *Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience*, traduit par Alain Suied, Paris, Arfuyen, 2002, p. 102 trad. p. 103.

[49] Il insiste ainsi pour présenter son *testament* comme un *témoignage* (en jouant sur les termes anglais *will* et *testament*) « qui est honnête, vrai, factuel et tout ce que j'ai vu de mes propres yeux » ("*which is honest, true, factual, and everything I have seen with my own eyes.*") William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, p. 228.

[50] Cette dérive est symbolisée par l'image récurrente du « *Red Admiral* », « amiral rouge » qui est le nom anglais d'une variété de papillon, le vulcain, et qui renvoie en même temps, dans le texte, à l'animal, au soldat allié ou au « démon » oriental qui hante Seamus : « Puis arrive un Amiral Rouge [un vulcain, mais l'uniforme de l'armée britannique était jadis également rouge]. Un papillon, je veux dire. […] Avez-vous déjà essayé de vraiment en regarder un ? Ils sont étranges. On dirait qu'ils vous renvoient votre regard. […] [P]uis le point rouge se métamorphose et je comprends que ce point rouge que je regardais, ce n'est pas le bout de l'aile d'un papillon, pas du tout ; c'est le point rouge du *shemagh*, le couvre-chef traditionnel, d'un Arabe, et que l'Arabe qui le porte s'avance vers moi. » "*Then a Red Admiral comes by. I mean a butterfly. […] Have you ever looked hard at one? They are strange. They look like they're looking back at you. […] [A]nd then the red dot changes and I realise the red dot I was looking at isn't the tip pf a butterfly's wing at all; it's the red dot of an Arab's* shemagh*, the traditional headscarf, and the Arab wearing it is making his way towards me.*" William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, p. 248-249. La métamorphose des images est d'ordre tout autant visuel que textuel, donc. Voir aussi p. 270.

[51] Pour ne plus entendre ce qu'il dénonce comme le « mensonge » insupportable de « l'Arabe » : il n'y a jamais eu de mine… William Heaney, *Memoirs of a Master Forger*, [2008], London, Gollancz, 2009, p. 281.

[52] Pour citer plus complètement un passage déjà mentionné : « [L]e plus grand des démons auxquels je faisais face était celui que je voyais dans le miroir. Parce qu'il était le maître de tous les autres. Que dire ? J'avais vécu dans l'ombre d'une faute que je n'avais pas commise et ce faisant fait de ma propre vie une contrefaçon. Mis en scène ma propre mort, d'une certaine façon. Je savais que peu importait ce qui se passait avec Anna. Quoique j'eusse besoin d'elle plus que jamais pour m'aider à m'en sortir, j'étais prêt à ce qu'elle m'aime ou qu'elle me quitte, à ce qu'elle m'écartèle sur la roue du sexe, ou qu'elle réduise mon cœur en cendres : je n'avais plus l'impression de pouvoir contrôler les événements, ou la contrôler elle, ni même que c'était souhaitable. On ne peut pas vivre le pied sur la mine. On ne peut pas. Pour la première fois de ma vie, j'étais libéré. »*"[T]he biggest demon I faced was the one I saw in the mirror. Because he was the master of all others. What should I say? I have lived in the shadow of a wrong I didn't commit and in doing so made a counterfeit of my own life. Faked my own death, in a way. I knew it didn't matter what happened with Anna. Though I needed her more than ever to help me through, I was prepared for her to love me or leave me, to destroy me on the wheel of sex, to crush my heart to dust: I no longer felt I could control it, or her, or even that I should. We can't live with our foot over the mine. We can't. For the first time since my youth I was unshackled." Ibid.*, p. 307.

[53] Peut-être une allusion ludique à la suite de *Dracula* rédigée en 2009 par un descendant de l'auteur : Dacre Stoker et Ian Holt, *Dracula the Un-dead*, London, HarperCollins, 2009. Dans le roman, Ellis a l'idée de sa propre suite à partir d'une archive de Stoker qui mentionne une suite (perdue) de *Dracula* à laquelle Stoker a finalement renoncé, et dont il emprunte le titre. *The Un-Dead* était par ailleurs le premier titre envisagé par Stoker pour *Dracula*.

[54] Quoiqu'au fond la qualité de son travail importe nettement moins à Ellis que la garantie de succès commercial que représente la « découverte » d'un inédit de Stoker : « Le public féru de vampires n'adhèrerait pas à la conviction intime de Stoker que *The Un-Dead Count* n'était pas parfait, Ellis en était sûr. Et même si ce n'était pas le cas, que lui importait ? Il retirerait de tout façon un joli magot du manuscrit, maintenant que Florence [Stoker] était morte et ne pouvait plus être sollicitée pour l'authentifier. » "*The vampire-adoring public would disagree with Stoker's private assessment that* The Un-Dead Count *was imperfect, Ellis was sure of it. And if they didn't, who was to care? He'd get a tidy sum for the manuscript either way, now that Florence was dead and couldn't be asked to authenticate it."* Henrietta McKervey, *A Talented Man*, Dublin, Hachette Books Ireland, 2020, p. 109-110.

[55] Ellis lui-même relève qu'il reproduit sciemment ce qu'il perçoit comme des tics ou des maladresses de Stoker : « Jamais dans ses propres fictions n'aurait-il permis à ses personnages de sangloter aussi frénétiquement ou de gémir aussi monstrueusement que ceux de Stoker, ni de retarder leurs progrès respectifs parce qu'il leur fallait s'arrêter pour déclamer de vibrants discours avant d'entamer toute expédition, y compris quand leur patient

auditoire s'évertuait à souligner l'urgence du voyage. » "*Never in his own fiction would he have permitted characters to weep so wildly or groan so gruesomely as Stoker's did, or delay each other's progress by stopping to declaim stirring speeches before commencing any expedition, even when their patient listeners were at pains to explain the urgency of the journey.*" Henrietta McKervey, *A Talented Man*, Dublin, Hachette Books Ireland, 2020, p. 149. Le procédé de la lettre au présent, prétendant rapporter des événements effrayants au moment même où le personnage les vit et en éprouve l'angoisse, à la *Pamela* de Richardson et déjà moqué dans la *Shamela* de Fielding, est parodié p. 278.

[56] Voir aussi la métaphore alchimique déjà cité dans la partie II (Henrietta McKervey, *A Talented Man*, Dublin, Hachette Books Ireland, 2020, p. 147.) À comparer avec l'argument de « Guevara » qui, dans la *Réfutation majeure*, rapproche lui aussi falsification et alchimie pour dénoncer la mauvaise lecture que pratiquent les dupes de la « découverte » des Amériques. Voir sur ce point le chapitre 6, partie II, 2, b. Cette résurrection alchimique est justifiée, méta-diégétiquement, par les caractéristiques même du personnage de Dracula, qui ne meurt jamais mais se multiplie et diversifie ses incarnations : « Dracula ne connaît pas la mort, comme nous l'ont appris les documents de Van Helsing : ce n'est pas l'abeille qui se tue si elle pique. Lui n'en devient que plus puissant, sa force brutale et sa ruse égales à celles d'une vingtaine d'hommes, mais avec la nécromancie pour alliée. » "*Dracula has no death, as Van Helsing's papers taught us: he is not a bee that stings and dies. He becomes but more powerful, his brutal strength that of twenty fellows, but with necromancy as an ally.*" (p. 275-276).

[57] D'autant plus authentique que sa fabrication épouse, selon Ellis, la structure narrative même de *Dracula* : « Il avait entendu le passage, à la dernière page, "dans toute la masse du matériel qui compose cette archive, il n'y a presque aucun document authentique ! Rien d'autre qu'un amas de pages dactylographiées, hormis les carnets ultérieurs de Mina, de Steward, et les miens", comme un avertissement. Cette didascalie lui intimait d'être scrupuleusement honnête dans sa malhonnêteté. » "*He had heard the line,* in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document! Nothing but a mass of typewriting, except in the later note-books of Mina and Seward and myself *on the last page as a warning. A stage direction, it was instructing him to be scrupulously honest in his dishonesty.*" *Ibid.*, p. 112-113. Bien sûr, on peut penser qu'une telle analyse est applicable à *A Talented Man* lui-même, tissé du discours d'un narrateur non-fiable et de ses faux manuscrits.

[58] Ce qui est ainsi l'idéal de mauvaise foi du faussaire (faire un faux authentique) devient la recette même du plaisir au second degré du lecteur, qui *relit* le texte de Stoker à travers la suite d'Ellis tout en décodant, comme dans *Un cabinet d'amateur*, l'agencement des impli-citations, allusions, et citations explicites au fondement d'un « plaisir du faire-semblant » : « en raison de la variété des styles et de la myriade de personnages de *Dracula*, il pouvait adapter des phrases entières de l'original, brodant délicatement des fragments de celle-ci sur les siennes, pour établir des parallèles réalistes avec le texte de Stoker. Il faisait tout ce qui était en son pouvoir pour le rendre réel, pour imprégner son histoire de tant d'authenticité qu'elle en viendrait à prendre les propriétés de chacune des pages publiées par Stoker, devant tout autant témoignage de son existence qu'un journal intime. De la réalité par absorption. C'était un faux dans un faux ; l'individualité n'existait plus, désormais. Cela, en soi, selon lui, faisait de *The Un-Dead Count* un roman plus honnête que ce qu'il aurait écrit et publié sous son propre nom s'il avait voulu rendre hommage au style de Stoker. » ; "*because of the varying styles and myriad characters in* Dracula*, he was able to adapt entire sentences from the original, delicately stitching pieces of them into his own to establish realistic parallels with Stoker's text. He was doing everything he could to make it real, to soak his story in so much authenticity that it would take on the properties of every other page published by Stoker, as testamentary to the man's existence as a private diary. Reality through absorption. It was a forgery within a forgery; individuality didn't exist, not any more. That alone, to him, made* The Un-Dead Count *a more honest novel than had he written a book in homage to Stoker's style and published it under his own name.*" Henrietta McKervey, *A Talented Man*, Dublin, Hachette Books Ireland, 2020, p. 150. Sur l'inclusion de phrases de Stoker dans l'extrait de *The Un-Dead Count* qui nous est donné à lire, le tout formant « un puzzle délicieusement complexe » ("*a deliciously intricate puzzle*", p. 172), voir *infra*.

[59] Le chapitre s'achève sur la citation d'une phrase « atroce » attribuée au fils (« Ces mots atroces ! *Les morts voyagent vite*. », "*Those awful words!* The dead travel fast.", qui était *déjà*, dans l'œuvre de Stoker, une citation (en allemand dans l'original) d'un poème de Burger : la citation explicite, reproduite, devient impli-citation dans le miroir infini de la copie. Henrietta McKervey, *A Talented Man*, Dublin, Hachette Books Ireland, 2020, p. 146.

[60] « Il lui paraissait plus pertinent d'envisager le plagiat dans l'optique de ses propres tentatives de donner à son existence la forme d'une histoire qu'en relation avec l'écriture de Stoker. La fausseté dépend de l'incapacité du lecteur à reconnaître l'origine du texte, tandis que sa réussite *via The Un-Dead Count* excédait largement cet enjeu. » "*He understood plagiarism as more relevant to his own attempts to shape his existence into a story, than in relation to Stoker's writing. Falsity depends on the reader being unable to recognize the point of origin, whereas his achievement with* The Un-Dead Count *was far greater.*" Henrietta McKervey, *A Talented Man*, Dublin, Hachette Books Ireland, 2020, p. 250. Le narrateur finit en effet par citer *Dracula* pour analyser sa propre situation, textualisant entièrement son existence : voir p. 271.

[61] C'est le débat auxquels se livrent les critiques interrogés par le *New Yorker* au moment de la parution de cette édition : voir Giles Harvey, « "Pale Fire," the Poem: Does It Stand Alone as a Masterpiece? », *The New Yorker*,

consulté le 19 février 2022, http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/pale-fire-the-poem-does-it-stand-alone-as-a-masterpiece, 2 décembre 2011, 2 déc. 2011p.

[62] Tout en mettant en abyme les questionnements théoriques régulièrement associés à la question de la falsification : rapports entre le faussaire comme créateur subversif et l'auteur original qui interrogent les fondements de l'autorité et de la légitimité de la figure auctoriale ; rapport entre le faux, le deuil, la perte et la recréation thématisés à travers le concept d'*eidolon* ; question de l'attribution, de la filiation et de l'influence dans la réception des œuvres.

[63] « Ne pas réifier le texte, c'est maintenir un espace de dialogue entre l'auteur et son lecteur. Ce dialogue est possible parce que la lettre du texte n'est pas une nourriture à assimiler ou un outil abandonné que l'on peut s'approprier pour en faire quelque chose d'utile ; au contraire, la lettre prolonge la présence de l'autre homme, comme l'écho ou le grain de sa voix, comme le style inimitable de ces gestes. » Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, p. 162.

[64] On retrouve le même mélange de citations explicites, d'impli-citations, d'allusions et de références intra- et intertextuelles dans *Flaubert's Parrot*, à nouveau dans le cadre d'un processus de reconstruction de l'image problématique d'un auteur attesté. Voir notamment Vanessa Guignery, *« Flaubert's parrot ». Julian Barnes*, Paris, A. Colin CNED, 2001, p. 26, 43-44, 61.

[65] Sur les liens entre Chatterton et ses (ré)incarnations, voir la section "A Finer Art" du chapitre "Thomas Chatterton's Ghosts" dans Mark Osteen, *Fake It: Fictions of Forgery*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021.

[66] C'est en revanche exactement la pensée que lui prête Charles, et qu'il reprend à son compte, lorsqu'il tente d'écrire sa biographie : « "Thomas Chatterton croyait qu'il pouvait expliquer le monde matériel et spirituel dans son entièreté en termes d'imitation et de falsification, et il était si certain de son propre génie qu'il lui permit de fleurir sous d'autres noms. […] Le triste pèlerinage de sa vie…" Charles s'arrêta, ne sachant comment continuer sa préface. Il ne parvenait pas à se rappeler si toutes ces informations venaient des documents eux-mêmes, ou des biographies que Philipp lui avait prêtées. Il remarquait en tout cas que chaque biographie décrivait un poète tout à fait différent de celui des autres : même la plus simple des observations que l'on pouvait trouver dans l'une était contredite par une autre, de sorte que rien ne semblait certain. […] Au début, Charles avait été irrité de ces incohérences, puis elles l'avaient ravi : car elles signifiaient que tout devenait possible. S'il n'y avait pas de vérités, tout était vrai. Charles revint à sa préface mais, lorsqu'il lut "Le triste pèlerinage de sa vie", il fixa ces mots avec incompréhension. D'où étaient-ils venus ? » "'*Thomas Chatterton believed that he could explain the entire material and spiritual world in terms of imitation and forgery, and so sure was he of his own genius that he allowed it to flourish under other names. […] The sad pilgrimage of his life…' Charles stopped, uncertain how to continue with the preface. He could not remember whether all this information came from the documents themselves, or from the biographies Philipp had lent him. In any case he noticed each biography described a quite different poet; even the simplest observation by one was contradicted by another, so that nothing seemed certain. […] At first Charles had been annoyed by these discrepancies but then he was exhilarated by them; for it meant that anything became possible. If there were no truths, everything was true. Charles went back to his preface but, when he read 'The sad pilgrimage of his life', he stared at the words with incomprehension. Where had they come from?"* Peter Ackroyd, *Chatterton*, London, Hamish Hamilton, 1987, p. 126-127. Charles, cependant, est incapable de savoir d'où lui viennent ses idées : comme de juste, puisqu'il s'agit d'autocitations d'Ackroyd (voir Laura E. Savu, *Postmortem Postmodernists: The Afterlife of the Author in Recent Narrative*, Cranbury, Associated University Presse, 2009, p. 138.) À court d'encre, Charles finit par écrire en blanc, la pointe de son stylo ne laissant que la trace de sa pression sur le papier. La théorie de la falsification généralisée et du relativisme de la vérité devient texte fantôme, tandis que le texte *actuel*, lisible par le lecteur, prend sa place dans le complexe montage intertextuel par lequel l'imitation, la falsification et la citation ne sont pas des pratiques indifférenciées mais complémentaires et parfois indiscernables, ne prenant leur valeur respective que d'être envisagées en série dans la polyphonie organisée par le roman.

[67] À comparer avec la deuxième partie du roman, qui consiste entièrement en la reproduction d'une lettre authentique de Vella adressée au roi pour présenter ses « découvertes » historiques. Sciascia fait ainsi de son modèle un narrateur à part entière du roman, comme si la correspondance de l'abbé participait pleinement de la fiction. La lettre authentique devient ainsi narration fictive, l'historiographie de Vella roman historique. Pour la lettre originale, voir Giuseppe Vella, *Libro del Consiglio di Egitto tradotto da Giuseppe Vella cappellano del sac. Ordine Gerosolimitano*, Palermo, Reale stamperia, 1793, p. III-XIV.

[68] Quoique le texte joue aussi d'effets de montage polyphonique pour interroger les ressorts et les visées de l'écriture de l'histoire sicilienne. Ainsi Sciascia met-il ironiquement dans la bouche du poète (historique) Giovanni Meli un commentaire narquois sur l'emprise des nobles (« Les nobles : le sel de la terre de Sicile », "*I nobili: il sale della terra di Sicilia*", p. 26), qui n'est pas sans rappeler un passage célèbre du *Gattopardo* sur l'immuable répartition du pouvoir en Sicile : « Et tous autant que nous sommes, guépards, lions, chacals et moutons, nous continuerons à nous croire le sel de la terre. » ; "*E tutti quanti, gattopardi, leoni, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra*." Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, [1958], Milano, Feltrinelli, 2008,

p. 168. Les voix de Vella, Villabianca, Di Blasi (voir *infra*), mais aussi des écrivains siciliens classiques et contemporains se mêlent dans la réflexion de Sciascia sur les mécanismes de la perpétuation des injustices en Sicile et leur essentialisation dans l'histoire sicilienne.

[69] La métaphore du jeu de dés est prolongée par celle du jeu de cartes (qui distribue, elle aussi, les emblèmes représentés sur les cartes à jouer à la fois au hasard et selon des règles prédéterminées), qui fonctionnera également comme allégorie de la « méthode » de Vella. Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009, p. 28.

[70] D'autant que si l'imposture nobiliaire a défiguré l'histoire sicilienne au point que seules la destruction des archives (dans la pensée de Caracciolo) ou la falsification (dans celle de Vella) puissent contrer l'usurpation séculaire qu'elle a organisée, la combinatoire de Vella laisse subsister le texte d'origine derrière le travestissement, si bien que Vella est en mesure de retraduire, au besoin, les termes exacts de la *Vie de Mahomet* qu'il a réécrite. Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009, p. 109.

[71] Ce qui explique que son faux, pour Vella, puisse prendre « toutes les apparences de l'authenticité » ("*tutta l'apparenza della autenticità*") et se présenter épiphaniquement comme une « révélation » ("*rivelazione*") : révélation non pas de la véridicité du contenu historique ou de l'aura de relique ancienne du manuscrit, mais de son pouvoir poétique d'évocation, de sa « fantaisie », que l'héritage arabe aurait légué à la culture sicilienne aussi essentiellement que les nobles féodaux le goût de « l'artifice ». *Ibid.*, p. 44. Cette révélation, cependant, se fonde – faux oblige – sur une série d'aveuglements : Vella s'use les yeux au travail (p. 84) ; Grassellini, chargé de l'enquête contre Vella, doit admettre n'avoir jamais vu le manuscrit et espérer lui jeter un coup d'œil seulement (p. 98) ; pour convaincre Airoldi que les manuscrits sont bien une falsification, Vella lui enjoint de les examiner avec attention, cette fois, et à contrejour, pour en révéler le filigrane contemporain (p. 116) : aveuglé (sa vue est déclinante), Airoldi comparera la trahison de Vella à un assassinat symbolique (p. 117). Le faux est *inapparent* en tant que telle (sa fausseté, pourtant déployée sous les yeux des personnages, reste invisible), mais s'ouvre, une fois démasqué par son propre auteur, sur la révélation de l'œuvre littéraire.

[72] « Il avait conscience que dans son travail, tel qu'il était dans les faits, se trouvaient des qualités de fantaisie, d'art ; qu'une fois révélée l'imposture, dans un siècle ou deux, ou, en tout cas, après sa mort, il resterait le roman, l'extraordinaire roman des musulmans de Sicile : et que pour la postérité son nom serait nimbé de la gloire éclatante d'un Fénelon, d'un Le Sage ; en même temps que du noir éclat dont retentissait en ces années-là le nom du palermitain Giuseppe Balsamo. » "*Aveva coscienza che nel suo lavoro, in quel che effettivamente era, ci fosse qualità di fantasia, d'arte; che, svelata tra qualche secolo l'impostura o, in ogni caso, oltre la sua morte, sarebbe rimasto il romanzo, lo straordinario romanzo dei musulmani di Sicilia: e presso i posteri il suo nome avrebbe avuto l'aurea gloria di un Fénelon, di un Le Sage; oltre che la nera gloria di cui in quegli anni suonava il nome del palermitano Giuseppe Balsamo*." *Ibid.*, p. 55.

[73] Sur les liens, dans la réception du faux de Vella par le public noble sicilien, faits entre le *Consiglio d'Egitto* et les *Mille et une nuits*, au prisme du *topos* du conflit entre éros et thanatos, voir Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009, p. 35.

[74] Car Vella fait œuvre complète, en prenant en compte à la fois son destinataire premier, Monseigneur Airoldi, qu'il laisse compléter, par sa propre interprétation, sa « traduction » dès qu'il a un doute historique, associant ainsi sa dupe à la production de son faux pour mieux la mystifier ; mais aussi l'horizon d'attente du public noble sicilien auquel est destinée la traduction du manuscrit, en conformant celle-ci à l'image qu'ils se font de son auteur, un besogneux chapelain étranger : il a ainsi recours à une grammaire italienne pour repérer les fautes de langue les plus courantes à insérer dans son texte. *Ibid.*, p. 32.

[75] « [C]e monde qui se déclinait comme imposture s'élevait comme un flot de lumière pour investir la réalité, la pénétrer, la transfigurer. » ; "*quel mondo che veniva declinando come impostura si sollevava come ondata di luce a investire la realtà, a penetrarla, a trasfigurarla.*" *Ibid.*, p. 33.

[76] Comme le souligne ironiquement Sciascia par la voix du marquis de Gerarci, qui semble rapporter les difficultés rencontrées par l'auteur lui-même, dont Villabianca est, par la force des choses, la source principale : « mettre au feu des archives comme celles du Saint Tribunal est un dommage énorme, irréparable… Il en faudra, du temps, pour retracer les documents dispersés çà et là, pour les recoudre ensemble ! Quant aux journaux ! Quelqu'un entend une rumeur idiote et la couche dans son journal : comme le marquis de Villabianca, qui s'amuse à recueillir tous les cancans ; d'ici à cent ans on en rira bien, de son journal. » ; "*dare alle fiamme un archivio come quello del Santo Tribunale è un danno enorme, irreparabile... Ce ne vorrà del tempo per rintracciare i documenti dispersi di qua e di là, per ricucirli... I diari, poi! Uno sente in giro una fesseria e la cala nel diario: come il marchese di Villabianca, che va raccogliendo tutti i sussurri; da qui a cent'anni ci sarà da ridere sul suo diario.*" *Ibid.*, p. 24. Voir aussi p. 154.

[77] Sur les enjeux de l'essentialisation de la Sicile et de son histoire, voir le chapitre 6, partie II, 3, a. Il y a un troisième auteur cité (voir p. 26) qui, d'une autre manière encore, falsifie l'histoire sicilienne : Di Balsi. Sur sa réécriture historiographique, voir également 6, II, 3, a.

[78] À rapprocher de la manière ambivalente dont le texte envisage les pouvoirs éthiques, politiques et culturels de la littérature : si Di Blasi, au moment de la perquisition chez lui, songe amèrement que tous ses livres et toute sa

culture ne lui ont servi de rien sinon à le lancer dans une rébellion qui n'est qu'une imposture de plus, c'est cependant le souvenir de Dante, de l'Arioste, de Métastase, de Góngora qui lui permet de rester humain sous la torture. Comme dans *Se questo è un'uomo*, Sciascia cite explicitement un chant de l'*Inferno* en particulier (le XIX au lieu du XVI). L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 110-111.

[79] Il connaîtra du reste le même destin que le corps du narrateur, voué, dans l'une des hypothèses, à l'état de pur déchet : « Enfin terminé, rendu à la belle famille, confié à la Poste comme à un vide-ordures, le journal est aussitôt voué à l'oubli, et de ce petit travail, nous n'attendons plus que quelques dividendes. » Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 100.

[80] Le narrateur fantasme du reste le spectacle du cadavre du prince, cou coupé, qu'il regrette de n'avoir pas vu car il aurait pu imiter son visage au moment de sa propre découpe – réflexion qui en précède immédiatement une autre sur la possibilité de prendre l'empreinte de son visage mort, sur le modèle de l'*imago* antique. Comme les deux textes fonctionnent en miroir, les deux corps se jumellent, se ressemblent, dans leurs simulacres et leur spectralité communs, de même que le prince à son journal frauduleux, comme « deux gouttes de lait ». Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 205-206.

[81] « Quant à la veuve favorite, il lui réserve un destin particulier : son avenir tient encore tout entier dans les pages blanches qui leur restent : il lui promet de composer des pages qui seront l'exact inverse du journal du prince hâve. » Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 246.

[82] Sur l'art du « trou » comme pratique d'écriture et comme art de l'insulte, voir *Ibid.*

Notes du chapitre 6

[1] Voir Anne Cauquelin, *Le Site et le Paysage*, 3e éd, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

[2] Brigitte Juanals, « L'arbre, le labyrinthe et l'océan. Les métaphores du savoir, des Lumières au numérique », *Communication & Langages*, consulté le 30 août 2021, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2004_num_139_1_3260, 2004, vol. 139, nº 1, p. 101-110.

[3] Représentation qui obéit à ses propres codes et construit ses propres paysages : « l'hiver n'existe pas sur les images de Street View », comme le rappellent S. Monjour et M. Vitali-Rosati (voir Servanne Monjour et Marcello Vitali-Rosati, « Littérature et production de l'espace à l'ère numérique. L'éditorialisation de la Transcanadienne. Du "spatial turn" à Google maps », *@nalyses*, consulté le 6 novembre 2020, , 2017, vol. 12, nº 3, p. 220-221.).

[4] Voir, entre mille exemples, le projet *Dreamlands Virtual Tour* d'Hodasava (http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com/), qui a ensuite donné lieu à un livre : Olivier Hodasava, *Éclats d'Amérique*, Paris, Éditions Inculte, 2014.

[5] Voir Mark Stephen Monmonier, *Comment faire mentir les cartes*, traduit par Denis-Armand Canal, Éd. revue et Augmentée, Paris, Éditions Autrement, 2019.

[6] Christian Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 30.

[7] Nous reprenons ici à notre compte la métaphore spatiale (« zone », « emplacement », « espace ») qu'on trouve dans l'introduction de *Seuils* (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2014.) pour définir les paratextes, et nous nous permettons de l'étendre à la scène web sur laquelle se déploie la littérature numérique ; nous utilisons ici le terme de « lieux » (métaphoriques, narratifs ou narrativisés) par différence d'avec les espaces géographiques dont il sera ensuite question en II et III. La notion de « lieu » permet également d'éviter d'employer celle d'« espace numérique » comme espace virtuel qui serait séparé de l'espace réel, puisque « l'espace numérique est l'espace de notre société à l'époque du numérique, soit celui dans lequel nous vivons et que nous habitons. » (S. Monjour et M. Vitali-Rosati, « Littérature et production de l'espace à l'ère numérique », art. cit., p. 213.) C'est bien parce que cet espace n'est pas séparé qu'il peut être investi par des formes d'écriture qui ont des visées performatives voire (pseudo)-démiurgiques, comme on le verra.

[8] Sur ce point, voir S. Monjour et M. Vitali-Rosati, « Littérature et production de l'espace à l'ère numérique », art. cit., p. 210. Le lieu s'articule au temps vécu, à l'archive et à la mémoire, comme en témoigne le projet intitulé « Les lieux » dans Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Denoël Gonthier, 1976, p. 83-84. On peut renvoyer également à l'opposition de M. Augé entre les lieux anthropologiques qui sont « identitaires, relationnels et historiques » (Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 69.), et le « terme "espace" en lui-même […] plus abstrait que celui de "lieu", par l'emploi duquel on se réfère au moins à un événement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire (haut lieu). » (p. 105). Il désigne ainsi des « espaces » qui sont avant tout espaces de contrôle (comme l'« espace aérien ») ou « un ensemble institutionnel et normatif peu localisable » comme l'« espace judiciaire européen » (p. 106).

[9] Sur les enjeux éthiques liés à la mise en place, par les paratextes, d'un cadrage pragmatique adéquat, voir par exemple Ricardo Campi, « Falsificare l'indicibile. False testimonianze e letteratura sulla Shoah » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. 491-494.

[10] Plus précisément, Hildesheimer a prétendu avoir laissé d'utiles indices de fictionnalité dans les paratextes ; pour une démonstration de leur faible efficacité pragmatique, voir Frank Wagner, « Marbot à l'épreuve de la relecture », *Poétique*, consulté le 14 mai 2018, http://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-259.htm, 2017, nº 182, p. 274-275.
[11] Voir Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p. 159.
[12] De même, la préface de Fo et Sciotto s'ouvre sur une citation de *Settimo ruba un po'meno* où il s'agit de « sauver la lire », la protestation politique de 1964 faisant le lien entre la crise économique contre laquelle lutte Ciulla et la crise économique contemporaine qui sert de point de départ au travail des deux auteurs. Voir Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, Parma, Guanda, 2014, p. 9.
[13] Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Imprimatur*, Milano, Baldini & Castoldi, 2015, p. 622, 623.
[14] *Ibid.*, p. 616, 621 ; R. Monaldi et F. Sorti, *Secretum*, *op. cit.*, p. 809.
[15] R. Monaldi et F. Sorti, *Imprimatur*, *op. cit.*, p. 627.
[16] *Ibid.*, p. 631. Voir aussi R. Monaldi et F. Sorti, *Secretum*, *op. cit.*, p. 805.
[17] R. Monaldi et F. Sorti, *Secretum*, *op. cit.*, p. 799.
[18] *Ibid.*, p. 803. Voir aussi p. 806.
[19] *Ibid.*, p. 808-809.
[20] R. Monaldi et F. Sorti, *Imprimatur*, *op. cit.*, p. 614.
[21] Sur le rapport des deux auteurs à l'érudition, notamment dans leurs relations à leurs traducteurs, voir Hanne Jansen, « The author strikes back. The author–translator dialogue as a special kind of paratext » dans Catherine Way et al. (dir.), *Tracks and Treks in Translation Studies: Selected papers from the EST Congress, Leuven 2010*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2013, p. 257-260.
[22] Qui s'ouvre sur une note intitulée « Évidemment, un manuscrit » ("*Naturalmente, un manoscritto*").
[23] Bien que le premier tirage d'*Imprimatur*, paru en 2002, soit rapidement épuisé et que le livre figure dans la liste des best-sellers du *Corriere della Sera*, Mondadori, leur premier éditeur, a refusé de rééditer l'ouvrage, devenu de fait indisponible en italien jusqu'en 2015, quand Baldini & Castoldi le font paraître à nouveau, alors même qu'il est entretemps traduit en une vingtaine de langues. Les autres tomes, pourtant tous écrits en italien, paraîtront d'abord en traduction. Selon les auteurs, le Vatican aurait organisé une véritable campagne de censure pour empêcher de nouveaux tirages d'un roman qui contrecarrait son ambition de promouvoir la figure d'Innocent XI, voire les aurait poussés à quitter l'Italie pour s'installer à Vienne. Cette théorie est examinée dans Simone Berni, *Il caso Imprimatur. Storia di un romanzo italiano bestseller internazionale bandito in Italia*, Macerata, Biblohaus, 2015.
[24] Savoir déchiffrer les archives ne revient pas à pratiquer une lecture philologique et académique, mais à « lire entre les lignes » ("*leggere tra le righe* ") pour faire dire au document ce qu'il cache, le contraire de ce qu'il prétend avancer. R. Monaldi et F. Sorti, *Imprimatur*, *op. cit*, p. 633.
[25] *Ibid.*, p. 10.
[26] Voir *Ibid.*, p. 624.
[27] Voir *Ibid.*, p. 12.
[28] La postface de Simone Berni, qui retrace à la demande des deux auteurs l'aventure éditoriale du roman depuis la publication de son propre livre en 2008 jusqu'à la réédition de 2015, tout en défendant ardemment leur cause, a pour titre une citation de saint Paul dans la *Deuxième Épitre à Timothée* : « J'ai mené le bon combat, j'ai gardé la foi » (*"Ho combattuto la buono battaglia, ho conservato la fede*"). *Ibid.*, p. 657-670. Cette postface, ainsi que celle des deux auteurs eux-mêmes, font partie des péritextes non fictifs qui assument au premier degré la vérité des découvertes défendues par l'abbé de 2040. Celui-ci, en revanche, les attribue aux « *sposini* » « Rita et Francesco », couple persécuté en raison de ses recherches et forcé de fuir à Vienne. Le jeu de miroirs continue ainsi pour permettre aux auteurs de gagner sur les deux tableaux : celui de la vérité historique révélée et celui du divertissement ludique néo-manzonien.
[29] Le roman est dédié « aux vaincus », *"ai vinti*".
[30] *Ibid.*, p. 580.
[31] En ceci, nous rejoignons Audrey Camus et Laurent Demanze quand ils notent que Pierre Senges « exauce le souhait de son aîné [Italo Calvino dans les *Leçons américaines*] au seuil du millénaire, en faisant de l'érudition un véritable conte de fées. » Audrey Camus et Laurent Demanze, « Introduction » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard, 2018, p. 13.
[32] Les règles du jeu sont définies dans la « Note des éditeurs » (Pierre Senges, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, [2004], Paris, Gallimard, 2007, p. 9-11.). La *Réfutation* y est présentée, « selon une version couramment admise », comme l'œuvre de Guevara, « l'œuvre d'un insensé, pourtant tissée d'exactitudes » ; « Le philologue anglais Meric Casaubon voyait dans ce *jeu* une infâme imposture, quant à Pierre Bayle, il traitait tout simplement Guevara de faussaire » (nous soulignons) ; Guevara dont « on n'a retrouvé aucune copie dans ses archives » de la *Refutatio*, alors cependant que le « texte qui suit est la version française de la *Refutatio major*, d'après l'exemplaire en latin de la bibliothèque de

Grenoble (C 4853). » Bref, un auteur faussaire, un manuscrit impossible (on ne dispose ni de l'original, ni même d'une copie, mais d'une traduction), une *doxa* fallacieuse sur l'existence du manuscrit, et surtout un *jeu* où il s'agit de créer du faux à partir de l'exact : non pas mentir fictionnellement pour tromper le lecteur, mais mobiliser toutes les ressources possibles de l'érudition rigoureuse pour construire un texte insensé et faussaire – à nouveau, comme dans les *Veuves*, « se montrer radical dans la maîtrise de l'imposture ».

[33] Sont ainsi évoquées, au moment de déterminer l'auteur de la *Refutatio major* que le texte prétend traduire, les « preuves à charge » contre Guevara (P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 201.), puis les « empreintes digitales pour débusquer un suspect » (p. 202), le fait de « tenir son coupable » (p. 204) ou encore que « le roman policier nous a appris à rester méfiants en présence d'un cadavre surtout si à côté de ce cadavre se tient une veuve » (*ibid.*) – et la fausse postface érudite de réécrire ironiquement l'antérieur *Veuves au maquillage*. Sur l'usage des *topoi* du roman policier dans *La Réfutation majeure*, voir Mathilde Barraband, « Dans la bibliothèque avec une clé anglaise. Enquête policière et enquête érudite dans l'œuvre de Pierre Senges » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard, 2018, p. 51-64.

[34] L'incurie des historiens, *leitmotiv* de la critique sensationnaliste et quasi-complotiste de Monaldi et Sorti, s'y trouve également parodiée : « L'idée d'attribuer la *Réfutation* à Garci Rodríguez de Montalvo, auteur de l'*Amadis* et des *Exploits d'Esplandián*, n'est venue à personne – c'est dommage : on lit dans l'*Esplandián* le nom de la Californie, écrit pour la première fois trente ans avant sa découverte en 1542. » P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 224.

[35] « Fouiller dans les archives est une pratique paranoïaque (ou paranoïde ?), à savoir une lecture volontairement biaisée des textes pour, si possible, arracher un sens qu'ils n'avaient pas encore », déclare Senges. Voir Audrey Camus et Laurent Demanze, « "Préférer Pergame à Alexandrie". Entretien avec Pierre Senges » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard, 2018, p. 152.

[36] Voir Aurélie Adler, « La voix polémique du faussaire dans Fragments de Lichtenberg » dans Audrey Camus et Laurent Demanze (dir.), *Pierre Senges, l'invention érudite*, Paris, Lettres modernes Minard, 2018, p. 38.

[37] Voir P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 191-192.

[38] L'article de Jansen insiste sur l'exigence de précision terminologique des deux auteurs, surtout pour la traduction des termes anciens ou des citations de textes classiques. Voir H. Jansen, « The author strikes back », art. cit., p. 257, 259-260.

[39] Voir P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 223.

[40] Senges fait allusion à deux ouvrages de l'historien italien : Carlo Ginzburg, *Le Sabbat des sorcières*, traduit par Monique Aymard, Paris, Gallimard, 1992 ; Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, traduit par Monique Aymard, Paris, Flammarion, 2019.

[41] Voir les propos de Senges : « Je ne veux pas mettre en scène seulement un "je sais que je ne sais pas", parce que le savoir précis et confirmé est lui aussi très beau (la constante de Planck) ; il me paraît plus intéressant de jouer, poser des masques, fictionnaliser, parodier comme la fête des fous parodie la liturgie, mêler des cartes et insinuer des doutes provisoires. » A. Camus et L. Demanze, « Préférer Pergame à Alexandrie », art. cit., p. 150.

[42] Voir Audrey Camus, « Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges » dans *L'Exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 176.

[43] « Le début d'un roman marque l'entrée dans un monde différent, aux caractéristiques physiques, perceptives, logiques n'appartenant qu'à lui. C'est de cette constatation que je suis parti lorsque j'ai commencé à penser à un roman fait de débuts de romans, ce qui est devenu *Si une nuit d'hiver un voyageur*. » Italo Calvino, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, traduit par Christophe Mileschi, [1988], Paris, Gallimard, 2018, p. 200-201. Voir aussi p. 171 : « Mon intention était de donner l'essence du romanesque en la concentrant en dix débuts de romans, développant des façons les plus diverses un noyau commun, et agissant sur un récit-cadre qui les détermine et est déterminé par eux. »

[44] Sur l'énergie romanesque générée par l'incipit dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, voir notamment Barbara Servant, *Légèreté pensive et énergie romanesque : Italo Calvino, Iris Murdoch et Raymond Queneau*,Rennes 2, Rennes, 2019, p. 195-196.

[45] La série des titres des incipits, on le sait, finit par former elle-même un incipit, où sont multipliées les images du vide, du gouffre et de la chute : « Si une nuit d'hiver un voyageur, quittant le bourg de Malbork, se penchant au-dessus du rivage escarpé, sans craindre le vent ni le vertige, regarde vers le bas, là où s'épaissit l'ombre en un réseau de lignes qui s'entrelacent, en un réseau de lignes qui s'entrecroisent, sur un tapis de feuilles illuminées par la lune autour d'une fosse vide, – Quelle histoire attend là-bas sa fin ? – demande-t-il, impatient d'écouter le récit. » *"Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, – Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansiosi d'ascoltare il racconto.*" I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 258.

[46] Voir I. Calvino, *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 101-102.

[47] D'où la fin, qui est, dans le reflet qu'elle constitue, et dans sa brièveté voulue, tout ensemble conclusion et relance, le début et la fin échangeant constamment, dans le cristal, leurs traits : « Je suis sur le point de finir *Si une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino. » *"Sto per finire* Se una notte d'inverno un viaggiatore *d'Italo Calvino.*" I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit.*, p. 260.

[48] Sur les sources picturales du texte, voir Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999.

[49] L'article de S. Monjour, M. Vitali-Rosati et G. Wormser porte précisément sur les liens entre imaginaire et réel dans la littérature numérique, et sur la nécessité d'une approche ontologique de la question : Servanne Monjour, Marcello Vitali-Rosati et Gérard Wormser, « Le fait littéraire au temps du numérique : pour une ontologie de l'imaginaire », *Sens public*, consulté le 6 novembre 2020, https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2016-sp063/1044405ar/, 2016.

[50] Car l'art de la navigation est aussi l'art d'articuler entre eux le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, l'avéré et l'hypothétique, comme le rappelle Senges dans sa préface à l'*Arte de marear* de Guévara (l'art donc à la fois de lire, d'écrire, d'interpréter et de déformer) : Pierre Senges, « Préface » dans *L'Art de naviguer*, traduit par Catherine Vasseur, Marseille, Vagabonde, 2010, p. 7-14.

[51] Il s'agit, à l'origine, d'un problème technique de maintenance ; l'autrice s'en explique dans un entretien que nous avons pu avoir avec elle : voir Loïse Lelevé et Cécile Portier, « Entretien avec Cécile Portier », *Romanesques*, 2021, nº 13, p. 233-259.

[52] On peut trouver une présentation de l'œuvre par Cécile Portier dans Cécile Portier, « Étant donnée : une fable poétique sur le régime de notre identité numérique », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2016, nº 2015-3, http://journals.openedition.org/itineraires/3124 (consulté le 6 novembre 2020).

[53] Voire de prédation sexuelle : la pièce « Inexorable » de l'œuvre, réalisée par Alexandra Saemmer, repose sur l'apparition-disparition de la femme nue : elle s'efface sous les yeux du navigateur et ne reparaît qu'à condition de caresser l'étendue d'herbe où elle gît de la souris, ou, pour une tablette, de la main. Voir Servanne Monjour, « Dibutade 2.0 : la "femme-auteur" à l'ère du numérique », *Sens public*, consulté le 6 novembre 2020, http://sens-public.org/articles/1164/, 2015.

[54] Comme en témoignent les titres des chapitres qui structurent l'œuvre : Apparition, Identification, Recollection, et Disparition. On retrouve, jusque dans la terminologie, un mouvement semblable à celui de *De toutes pièces* : les opérations de maîtrise de la collection (la collecte des données étant une procédure tout aussi prédatrice, voyeuriste et aporétique que la constitution de la collection du curateur faussaire) n'aboutissent qu'à la dissipation de celle-ci et à la fuite du protagoniste. Le rapport au réel, dans les deux œuvres, se fait hors de l'ordonnancement rationnel et sclérosant de la collecte/collection, des activités pétrifiantes de nomination et d'étiquetage : dans la navigation-dérive, dans la déprise, dans le portrait falsifié de soi pour échapper à la traque, au dessin, au portait manipulé des autres.

[55] Voir sur ce point Gabriella Gabbi, « Tre poetiche della descrizione: Perec, Calvino, Celati » dans Andrea Battistini (dir.), *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 468.

[56] La formule est cruciale : elle met en effet en parallèle, en les renversant l'un dans l'autre, le geste métaleptique par lequel le narrateur entre *dans* la fiction, et le geste déictique au fondement de la lecture de la carte : « La carte permet d'expérimenter un dédoublement et une distance : "je suis ici" est l'une des constantes du geste déictique porté sur la carte. "Je suis ici", c'est-à-dire je suis à la fois ici, en deçà de la représentation, dans la réalité, et sur la représentation même, dans le simulacre de cette réalité. Là se trouve peut-être l'analogie entre le regard porté sur la carte et l'énonciation linguistique : cette dernière implique l'"embrayage" du sujet de l'énonciation, situé dans le temps et dans l'espace, au sujet de l'énoncé, lui aussi daté et localisé. […] La carte permet une semblable dissociation : elle est un espace projectif, où le geste déictique aussi bien que le regard ont le pouvoir de nous situer dans un espace énoncé, dans un temps qui peut être le futur (par exemple, la préparation d'un itinéraire ou la planification d'un aménagement) ou le passé (rappel des voyages antérieurs, histoires, etc.). La carte peut ainsi servir de support à des récits, à divers modes de discours (fiction, planification, utopie, politique, etc.). » C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 47-48. Métalepse et deixis fictionnelle et faussée (« Paris en 1918 » n'est *pas*, pour le narrateur, *ici*, il ne l'est que *métaleptiquement* ; il est, en même temps, le *là-bas* qu'il cherche à rejoindre par « projection imaginaire ») constituent ici les deux outils en miroir de la mise en place de l'uchronie et de l'utopie autour desquelles se construit le cristal. Sur les rapports entre l'énonciation à l'indicatif présent, le déictique « ici » et la question de la présence et de l'absence, voir A. Cauquelin, *Le Site et le Paysage*, *op. cit.*, p. 108.

[57] « Tout autour s'étendent des labours et des friches enherbées. » *Ibid.*, p. 145.

[58] « j'ai éprouvé l'envie d'enquêter sur ce projet militaire d'un faux Paris. » *Ibid.*, p. 151.

[59] Voir Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Protée,* https://constellation.uqac.ca/2340/1/Vol_19_no_1.pdf#page=9, hiver 1991, vol. 19, nº 1, p. 13.

[60] Nous nous appuyons ici sur Raphaël Baroni, « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *Poétique*, consulté le 31 août 2021, http://www.cairn.info/revue-poetique-2007-3-page-259.htm?try_download=1, 2007, vol. 3, nº 151, p. 259-277.

[61] « Il nous faut un point de départ. Pouvoir dire : Ça a commencé comme ça. Mohammed Atta, né à Gizeh, Égypte, en 1968. » *Ibid.*, p. 37. Coordonnées spatio-temporelles de la naissance, nom « de baptême » (cf. p. 29 : « Son baptême a lieu loin des caméras. », p. 32 « nous tous, qui réclamons le baptême ») : les données essentielles et suffisantes de la *localisation* du point d'origine de la catastrophe, donc de son récit, donc de l'enquête et du récit de l'enquête (p. 37 : « Une fois le nom connu, c'est très rapide de localiser Gizeh, banlieue du Caire, de trouver l'avenue et d'y envoyer des gyrophares stridents dans la ville stridente »). Situer dans l'espace et le temps, c'est pouvoir écrire le récit et recommencer à faire sens, contre l'ubiquité dystopique des images.

[62] C'est ce dont il prend conscience lorsqu'il retrouve une photographie du kamikaze Mohammed Atta et sa famille à Gizeh : « en bonne logique, n'importe quelle seconde donnée de la vie de Mohammed Atta depuis sa naissance doit receler une partie de cause de sa présence dans le Boeing […]. Car les causes infimes produisent, au fur et à mesure, de plus en plus d'effets, croisent des chemins de plus en plus divergents, rencontrent d'autres suites de causalités qui s'ignoraient jusqu'alors. Cela s'appelle le chaos. Or c'est justement le chaos qui s'est manifesté ce matin au Centre du Commerce du Monde […]. Et comme le chaos est au-delà de ce que notre effort d'intelligence peut saisir, on parle de l'imprévisible, du hasard, de la catastrophe. C'est ce que l'Agent spécial, par son enquête, doit à tout prix éviter : que le cœur du monde (ce qu'il appelle : le monde) ne devienne inversement l'image parfaite de la catastrophe, réfractée exponentiellement sur toutes les chaînes, et que par conséquent ce monde ne se révèle lui aussi soumis au règne du hasard. D'un certain point de vue, là serait le pire. C'est pourquoi l'Agent spécial s'accroche à cette photo de Gizeh. Il sait que nous autres humains, nous sommes plus à l'aise avec les analogies simples qu'avec la complexe vérité, avec les images qu'avec les calculs. Pyramides, Twin Towers. Dans les deux cas une architecture monumentale, une prouesse technique. Dans les deux cas des ruines. Dans les deux cas, aussi, un labyrinthe caché, crypté, comme celui, au cœur des décombres, où est désormais enfermée, inconsciente de la catastrophe et plus encore de ses possibles causes, Lucy Bankowska Johnson. » *Ibid.*, p. 43-44. On ne peut que noter la série des représentations dysfonctionnelles que fait défiler la pensée de l'Agent spécial : le fantasme d'une mathématisation totale du réel où la visualisation des données fonctionnerait à la fois comme un tableau exact et une *prédiction* des moindres événements ; la photographie comme capture innocente d'une scène sinon originelle, du moins symboliquement promue comme fragment détachable d'un tout organique qui en reflèterait, partiellement, la totalité du sens ; le jouet brisé comme analogie, représentation précipitée de l'essence du coupable et de son geste ; la configuration mythique du labyrinthe à la fois comme représentation d'un ordre du monde menacé par un *kairos* imprévisible et comme représentation de ce qui résiste au dévoilement de l'enquête, la structure profonde et mystérieuse des événements et des êtres. Toutes ces images (mathématique, biographique, mythique, analogique) sont des représentations trompeuses, partielles et partiales, qui *reconfigurent* le réel pour le faire signifier selon des schémas préétablis, et que l'Agent-détective sélectionne et agence dans le sens qu'il lui convient, puisque le but n'est pas, comme chez William, de comprendre, mais de contrôler le récit. D'où l'image analogique, celle qui se fait passer pour un enregistrement physique et par là authentique du réel, contre l'image numérique, toujours suspecte de virtualisation, de manipulation.

[63] Sur les usages littéraires de la théorie des mondes possibles, voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988 ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 ; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991 ; Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998 ; Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010. Pour les rapports entre théorie des mondes fictionnels comme mondes possibles et positions panfictionnalistes, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

[64] Sur la représentation « en direct » de la guerre comme stratégie militaire à part entière fondée sur « l'abolition de l'apparence des faits », voir Paul Virilio, « La déception » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 141.

[65] Voir Marisa Verna, « Des images en quête de sens. "Par les écrans du monde" de Fanny Taillandier », *SigMa*, consulté le 10 septembre 2021, http://www.camerablu.unina.it/index.php/sigma/article/view/7508, 2020, nº 4, p. 794-795.

[66] Si la locution « grand récit » a évidemment une résonnance lyotardienne, il est intéressant de constater que Taillandier oppose dans ce passage le terme « récit », qui semble prendre des connotations proches de celles du terme anglais *narrative*, et « histoires » au pluriel, dans le sens de *fabula*. Contre le storytelling des puissants (dans le sillage des analyses de Salmon ou Citton), le recours au *mythos* à la fois comme mythe et comme fiction, comme parole et comme légende, comme rumeur et comme allégorie critique. Sur la *fabula* ou le *mythos* comme récit et son rapport paradoxal à l'autorité, la réfutabilité et la crédibilité, voir Maurizio Bettini, « Mythos/Fabula: Authoritative and Discredited Speech », *History of Religions*, consulté le 3 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/10.1086/503713, 2006, vol. 45, nº 3, p. 195-212. Voir aussi les propos d'Hakim Bey sur la nécessité d'un « point de rencontre entre la carte, la rumeur, le réseau, l'image », F. Taillandier, *Par les écrans du monde*, *op. cit.*, p. 75.

[67] Soit des zones insituables et insituées où disparaître, des formes d'utopies concrètes : « La zone autonome temporaire est-elle une construction face au pouvoir ? HAKIM BEY : Pas vraiment. La TAZ est plutôt la permanence, dans cet espace soi-disant sous contrôle, de la possibilité de la perte de contrôle – du surgissement d'autres messages que celui du pouvoir, d'autres ordres logiques. » *Ibid.*, p. 65.
[68] Voir M. Verna, « Des images en quête de sens », art. cit., p. 803-804.
[69] Pour une description du système de contraintes internes propre à la création d'un monde fictionnel comme monde possible, voir notamment Umberto Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) » dans *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 381-404.
[70] « Pour faire le portrait de ce pays nouveau, les ateliers de cartographes dessinent à main levée des côtes qui n'ont pas grand-chose de fantaisiste hormis le fait de regarder notre monde de profil depuis l'autre bord et de paraître nous toiser. Faire naître des îles de papier est un jeu grisant […]. » P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 25.
[71] « l'invention du monde nouveau repose sur ce qui semble faire le fonds commun de nos consciences, à savoir la peur du diable et la joie de tout ce qui brille ». *Ibid.*, p. 32.
[72] « Si les mensonges se contredisent, et que les dupes de ce côté-ci commencent à trouver les noyaux durs à avaler […], alors les fabulistes se récusent, ils s'en tiennent au plus vraisemblable – des cailloux et de l'herbe, on l'a vu – ou restent dans le vague. » *Ibid.*, p. 33.
[73] Voir le célèbre incipit : « Il n'est pas dit que Kubilai Khan croie à tout ce qu'avance Marco Polo quand il lui décrit les villes qu'il a visitées au cours de ses ambassades, mais il est certain que l'empereur des Tartares continue à écouter le jeune vénitien avec plus de curiosité et d'attention qu'il ne le ferait pour aucun autre de ses envoyés ou de ses explorateurs. » "*Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore*." Italo Calvino, *Le città invisibili*, [1972], Milano, Mondadori, 2015, p. 5. Voir aussi p. 73 : « Si vous voulez me croire, parfait. » "*Se volete credermi, bene*."
[74] Voir l'analyse que propose Pasolini du livre : Pier Paolo Pasolini, « Postfazione, tiré de "Italo Calvino, Le città invisibili", dans P. P. Pasolini, et Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, t. II, p. 1724-1730 » dans *Le città invisibili*, [1972], Milano, Mondadori, 2015, p. 164-166. (Voir aussi Guido Bonsaver, « Città senza tempo: cronologia "debole" e tracce benjaminiane nelle "Città invisibili" di Italo Calvino », *Italianistica*, consulté le 8 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/23934842, 2002, vol. 31, nº 2-3, p. 57.) Pour la poétique de l'ambiguïté, voir p. 164 ; voir aussi Giovanna Rizzarelli, « La città di carta e inchiostro: "Le città invisibili" di Italo Calvino e la letteratura utopica », *Italianistica*, consulté le 5 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/23934855, 2002, vol. 31, nº 2-3, p. 229-233.
[75] On ne peut comprendre Venise ou en parler en la réduisant à ses éléments distinctifs et archétypaux : voir *Ibid.*, p. 85.
[76] « Les images de la mémoire, une fois figées par les mots, s'effacent – dit Polo. Peut-être ai-je peur de perdre Venise d'un seul coup, si j'en parle. Ou peut-être, parlant d'autres villes, je l'ai déjà peu à peu perdue. » "*Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, – disse Polo. – Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta poco a poco*." I. Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 86.
[77] Venise est donc un espace à la fois réel et utopique : ville idéalisée par Marco, elle apparaît déréalisée par rapport aux cités décrites selon la façon dont le voyageur peut en faire l'expérience ; en même temps, lieu de l'origine et de l'identité pour celui qui est désigné comme « le jeune Vénitien », elle sert de contrepoint à la fois aux villes impossibles dont il rend compte, au jardin *suspendu* où il discute avec l'empereur et au terrain vague qui menace de se révéler comme la vraie forme de l'empire. En ce sens, Venise est, comme les miroirs des villes, le tapis d'Eudossia, l'atlas de Kubilai ou le jardin de son palais, un objet hétérotopique (voir *infra*). Sur Venise dans l'œuvre et la pensée de Calvino, voir G. Rizzarelli, « La città di carta e inchiostro », art. cit., p. 221-222.
[78] « Ce n'était que dans les compte-rendus de Marco Polo que Kubilai Khan réussissait à discerner, à travers les murailles et les tours destinées à s'écrouler, le filigrane d'un dessin assez fin pour échapper à la morsure des termites. » "*Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno cosí sottile da sfuggire al morso delle termiti*." *Ibid.*, p. 5.
[79] « Le mensonge n'est pas dans le discours, il est dans les choses. » "*La menzogna non è nel discorso, è nelle cose*." *Ibid.*, p. 60.
[80] Voir M. Foucault, « Des espaces autres », art. cit.
[81] C'est ce que le Khan affirme de son empire : « mon empire est fait de la matière des cristaux, et il agrège ses molécules selon un dessein parfait. Au milieu du bouillonnement des éléments prend forme un diamant splendide et extrêmement dur, une immense montagne facettée et transparente. » "*il mio impero è fatto della materia dei cristalli, e aggrega le sue molecole secondo un disegno perfetto. In mezzo al ribollire degli elementi prende forma un diamante splendido e durissimo, un'immensa montagna sfaccettata e trasparente.*" I. Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 58.
[82] « Les désirs sont déjà des souvenirs. » *"I desideri sono già ricordi.*" *Ibid.*, p. 8.

[83] Ainsi Zora, construite sur le principe des palais de la mémoire de l'*ars memoriae*, est ironiquement vouée à l'oubli, parce que les *lieux* qui la composent ne sont que des espaces vides et interchangeables, et non des lieux vécus. *Ibid.*, p. 15-16.
[84] Voir Aurore Frasson-Marin, « Structures, signes et images dans les "Villes invisibles" d'Italo Calvino », *Revue des études italiennes*, mars 1977, XXIII, nº 1, p. 29-31.
[85] « Sur la carte de ton empire, ô grand Khan, doivent trouver place aussi bien la grande Fedora de pierre que les petites Fedora dans leurs sphères de verre. Non parce qu'elles sont toutes également réelles, mais parce qu'elles ne sont toutes que présumées. L'une abrite ce qui est accepté comme nécessaire alors qu'il ne l'est pas encore ; les autres ce qui est imaginé comme possible et une minute plus tard ne l'est plus. » "*Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, ma perche tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più*." I. Calvino, *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 31-32.
[86] Sur le jardin comme hétérotopie, et ses rapports au tapis voir M. Foucault, « Des espaces autres », art. cit.
[87] Le terrain vague, c'est ce qui de l'empire n'a pas été *relocalisé* par Marco sous la forme dense, cristallisée, d'une ville, mais reste un espace vide, mouvant, informe ; c'est donc un espace qui forme une trouée possible dans le continuum du réel comme dans sa représentation, et c'est en cela qu'il constitue l'envers et le reflet du jardin suspendu. Voir Wolfram Nitsch, « Terrain vague. Poétique des espaces urbains intermédiaires dans la littérature française contemporaine », *Viatica*, consulté le 16 septembre 2020, http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=518, traduit par Laurent Cassagnau, 2015, nº 2.
[88] « Des étagères me cernent […]. J'époussette ces ouvrages même s'ils m'assomment, je leur assure une retraite paisible même s'ils me mettent en danger, car ils ouvrent une brèche par où s'engouffrent l'eau saumâtre du large. Pour les contredire, […] il faudrait que je remplisse de mes écrits forcenés une bibliothèque aussi grande et aussi large, ce qui apporterait aux curieux de la distraction à défaut de preuves. » P. Senges, *La Réfutation majeure*, *op. cit.*, p. 134-135.
[89] « Il y a dans les bibliothèques tant d'allusions à l'Atlantide, aux voyages de Saint Brendan, aux Sept Cités, à l'Ante Illa et à l'île Brazil […] : on jurerait que l'aventure du monde nouveau est seulement, seulement, la copie à peine ornementée de nos anciennes légendes, copie effectuée sur mer, au lieu de l'être sur le papier : farce pour farce, on aurait pu se contenter d'un livre. » *Ibid.*, p. 27-28.
[90] Voir Pierre Senges, « Comment composer ses états d'âme ? » dans Matteo Majorano (dir.), *Il ritorno dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 73-74. Voir aussi Audrey Camus, « Restaurer le blanc des cartes ou comment Pierre Senges escamota l'Amérique » dans Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell (dir.), *La Carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2008, p. 247-265.
[91] Voir Italo Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, dans *Saggi,* Milan, Mondadori, 1995, p. 232-233, cité et traduit par Maria Pia Mischitelli et Melinda Palombi, « Voyages dans l'en-deçà avec Italo Calvino. Les "Cosmicomics" et les "Villes invisibles", esquisses cartographiques », *Fabula / Les colloques*, 2017, Voyages imaginaires et récits des autres mondes (XIXe-XXIe siècles).
[92] Sur l'histoire des faux de Vella en particulier, et du rapport entre faux et histoire sicilienne dans l'historiographie comme dans la littérature de l'île en général, voir Paolo Preto, « Una lunga storia di falsi e falsari », *Mediterranea. Ricerche storiche*, avril 2006, III, nº 6, p. 11-38 ; Stefano Rapisarda, « Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane (Una cronaca in falso volgare duecentesco, qualche falso medievale di Capuana) » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. 325-352.
[93] Leonardo Sciascia et Marcelle Padovani, *La Sicile comme métaphore. Entretiens avec Marcelle Padovani*, traduit par Marcelle Padovani, Paris, Stock, 1993, p. 9-10.
[94] Voir l'essai « Sicilia e sicilitudine » dans Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, 2e édition, Torino, Einaudi, 1970. Voir aussi Salvatore Pappalardo, « From Ibn Ḥamdīs to Giufà: Leonardo Sciascia and the Writing of a Siculo-Arab Literary History », *Italian Culture*, consulté le 29 septembre 2021, https://doi.org/10.1080/01614622.2017.1314097, 2018, vol. 36, nº 1, p. 32-47.
[95] Pour une comparaison de la conception de l'histoire chez Lampedusa et chez Sciascia, et une présentation des rapports complexes entre les œuvres de l'un et de l'autre sur ce point, voir Joseph Farrell, « Sicilies: Tomasi di Lampedusa and Leonardo Sciascia » dans Davide Messina (dir.), *« Il Gattopardo » at Fifty*, Ravenna, Longo, 2010, p. 73-86.
[96] Leonardo Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, 2e édition, Torino, Einaudi, 1970., p. 13.
[97] L. Sciascia, « Come si può essere siciliani? », art. cit., p. 10-11.
[98] *Ibid*., p. 12.
[99] Au risque, bien sûr, de faire de l'espace sicilien, de ses caractéristiques et de son histoire, un *topos* littéraire, comme du reste en témoignent les hésitations et les revirements de Sciascia lui-même dans la construction littéraire d'une Sicile essentialisée, comme dans ses rapports au *Gattopardo* de Lampedusa, qu'il a à la fois vivement critiqué et admiré. Dans une lettre à Sciascia du 10 novembre 1965, Calvino met en avant ce devenir-*topos* de la

Sicile littéraire, à travers un réseau d'images et de métaphores (la combinatoire, l'espace cristallin, le jeu d'échecs) qui ne sont pas sans rappeler les villes de l'empire du Khan, comme si nous n'avions plus avec la Sicile que le rapport de l'empereur aux villes de son empire, qui échappent toujours à une compréhension fine dès lors qu'elles se figent dans des emblèmes ou des systèmes symboliques : « depuis quelques temps je m'aperçois que chaque chose nouvelle que je lis sur la Sicile n'est qu'une amusante variation sur un thème dont désormais il me semble déjà tout savoir, absolument tout. Cette Sicile est la société la moins mystérieuse du monde : aujourd'hui en Sicile tout est limpide, cristallin : les passions les plus lancinantes, les intérêts les plus obscurs, la psychologie, les rumeurs, les délits, la lucidité, la résignation, n'ont plus de secret, tout est désormais classifié et catalogué. La satisfaction que procurent les histoires siciliennes est celle d'une belle partie d'échecs, le plaisir des combinaisons infinies à partir d'un nombre fini de pièces pour chacune desquelles n'est disponible qu'un nombre fini de possibilités. Tandis que, concernant tout autre chapitre du savoir humain, toute autre entrée de l'encyclopédie, nous savons que nous ne réussirons jamais à toucher le fond, que plus nous apprenons, et plus quelque chose nous échappe, l'entrée "Sicile" nous offre le plaisir, plus unique que rare, de confirmer à chaque lecture que notre bagage d'informations est aussi riche et à jour qu'il se doit. Au point que nous espérons ardemment que rien ne change, que la Sicile reste parfaitement égale à elle-même, afin de pouvoir, au terme de notre vie, dire qu'il est une chose au moins que nous ayons connue à fond ! » Italo Calvino, « Lettere di Italo Calvino a Leonardo Sciascia », *Forum Italicum*, consulté le 1 octobre 2021, https://doi.org/10.1177/001458588101500109, 1981, vol. 15, nº 1, p. 69.

[100] Voir Massimo Onofri, *Storia di Sciascia,* Roma, Bari, Laterza, 1994, p. 82.

[101] Voir Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1961.

[102] Voir L. Sciascia, *La corda pazza*, *op. cit.*, p. 14.

[103] Sur la construction par Sciascia, dans l'ensemble de son œuvre, d'un mythe (mouvant et jamais tout à fait cohérent) étiologique et historique de la Sicile arabe, ses liens avec la thématique du rêve et de la rêverie, son caractère à la fois essentialiste et orientaliste, voir S. Pappalardo, « From Ibn Ḥamdīs to Giufà », art. cit.

[104] Voir Camilla Maria Cederna, *Imposture littéraire et stratégies politiques. « Le Conseil d'Égypte » des Lumières siciliennes à Léonardo Sciascia*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 186-187.

[105] « Je suis plutôt un écrivain italien qui connaît bien la réalité de la Sicile, et qui demeure convaincu que la Sicile offre la synthèse de tant de problèmes, tant de contradictions non seulement italiens mais aussi européens, qu'elle peut constituer la métaphore du monde d'aujourd'hui. » L. Sciascia et M. Padovani, *La Sicile comme métaphore*, *op. cit.*, p. 127. C'est une idée partagée par Calvino dans une lettre à Sciascia du 26 octobre 1964 (donc quasi contemporaine du roman) : « Sois hispano-sicilien et peut-être arabo-sicilien jusqu'au bout et tu verras que tu seras universel. » "*Sii ispano-siculo e magari arabo-siculo fino in fondo e vedrai che sarai universale.*" I. Calvino, « Lettere di Italo Calvino a Leonardo Sciascia », art. cit., p. 68.

[106] Voir Carolyn Springer, « History, Fantasy, and Fraud: The Status of Historical Representation in Sciascia's Il consiglio d'Egitto », *Italica*, consulté le 27 septembre 2021, http://www.jstor.org/stable/478927, 1989, vol. 66, nº 2, p. 182.

[107] Sur le caractère problématique de l'orientalisation de la Sicile par Sciascia, notamment dans ce qu'elle révèle malgré tout de prééminence culturelle accordée à l'Europe, voir Mark Chu, « Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality », *Italica*, 1998, vol. 75, nº 1, p. 84.

[108] Sur le caractère problématique de cette notion pour la représentation politique et littéraire de l'espace sicilien, indépendamment des enjeux liés à l'orientalisme ou au racisme, voire l'introduction de Matteo Di Gesù, *L'invenzione della Sicilia. Letteratura, mafia, modernità*, Roma, Carocci, 2015, p. 13.

[109] Sur la Sicile comme laboratoire métaphorique, historiquement déterminé, des impostures et des falsifications qui sous-tendent les logiques de domination à l'œuvre dans le passé comme dans le présent, et sur les liens entre essentialisation du territoire, représentation cyclique de l'histoire, portée moraliste et portée universalisante du roman historique écrit comme un essai historiographique par le jeu de mise en abyme de l'enquête philologique et de la manipulation philologique à l'intérieur de la diégèse, voir la démonstration de Moliterni : Fabio Moliterni, « Letteratura come scrittura dello strazio. Per una rilettura de Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia », *Critica letteraria*, consulté le 28 septembre 2021, https://www.torrossa.com/en/resources/an/2198087, 2003, III, nº 120, p. 525-547. L'image de la Sicile comme laboratoire et comme métaphore vient de L. Sciascia et M. Padovani, *La Sicile comme métaphore*, *op. cit.*, p. II.

[110] « On le voit, ce qui intéresse Sciascia, c'est la perpétuelle tragédie du Pouvoir, son caractère méta-historique plus qu'historique, sa grammaire, comme s'il s'inscrivait dans un espace théorique qui appartient davantage au Foucault de *Surveiller et punir* et au Barthes de *Sade, Fourier, Loyola* qu'aux philosophes néo-illuministes. » M. Onofri, *Storia di Sciascia*, *op. cit.*, p. 92.

[111] C'est Di Blasi qui l'affirme lui-même dans le *Consiglio d'Egitto* : « Qui avait *tenu* [sous la torture] appartenait, comme lui, à la dignité humaine. » "*Chi aveva* tenuto *apparteneva, come lui, alla dignità umana*." L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 147. Les derniers mots de *Morte dell'Inquisitore*, eux, rappellent que Diego La Matina « était un homme qui tint haute la dignité de l'homme » "*era un uomo, che tenne alta la dignità dell'uomo*." L. Sciascia, *Morte dell'Inquisitore*, *op. cit.*, p. 102.

[112] « Je n'arrête pas de m'interroger sur […] l'étrange destin de ma terre qui semble échapper à l'histoire même lorsqu'elle est violée par l'histoire. » *Ibid.*, p. 97.
[113] Plus généralement, pour Sciascia, c'est l'Italie contemporaine dans son ensemble qui semble tenir du terrain vague récusant tout miroir, toute hétérotopie salvatrice, et dans lequel « l'intellectuel » ne peut que se sentir exilé, relégué dans un hors-lieu. « Ce pays, que voulez-vous, ne veut pas de miroirs qui le reflètent, de sciences qui l'assument. Il a besoin de vivre dans un présent indéfini, dans un aujourd'hui amorphe, infirme, incolore et imprévisible. L'intellectuel, qui représente normalement la présence du passé et la préoccupation de l'avenir, est pour cette raison même renvoyé, repoussé, exilé. » L. Sciascia et M. Padovani, *La Sicile comme métaphore*, *op. cit.*, p. 174-175.
[114] Pour une analyse de la « forme universelle du complot » découverte par Simonini (voir p. 95), voir les chapitres 8, II, 3 , c. et 10, II, 3 , c. Dans le chapitre « Une nuit à Prague » (*Una notte a Praga*) où Simonini élabore le décor nocturne de sa scène de conspiration, il y fait rapidement allusion : « Je me souviens que Dalla Piccola m'avait susurré qu'il aurait fallu tenir sous observation non seulement les Juifs, mais également les Francs-maçons, car, en fin de compte, il s'agissait toujours de la même conspiration. » "*Ricordo che Dalla Piccola mi aveva sussurrato che si sarebbero dovuti tenere sotto osservazione non solo gli ebrei ma anche i massoni, perché alla fin fine si trattava sempre della stessa cospirazione.*" U. Eco, *Il cimitero di Praga*, *op. cit.*, p. 239.
[115] Voir leur site internet : Eva et Franco Mattes, *0100101110101101.org*, *http://0100101110101101.org* (consulté le 2 mars 2018).
[116] Voir Carrie Lambert-Beatty, « Make-Believe: Parafiction and Plausibility », *October*, consulté le 9 juin 2018, http://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/octo.2009.129.1.51, août 2009, vol. 129, p. 51-84.
[117] Voir C. Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 33. Sur l'impossibilité logique de produire la carte 1 :1 de l'empire, et donc de la confondre avec le territoire, voir U. Eco, « Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1 », art. cit.
[118] Agloe avait été imaginée par Otto. G. Lindberg et Ernest Alpers, cartographes de la General Drafting Company, à partir de leurs initiales, pour fonctionner comme un « *copyright trap* » : un lieu fictif inséré sur une carte pour en prévenir la copie illégale (il est facile de prouver le plagiat si la carte est reprise telle quelle, fausse ville incluse). Mais Agloe a fini par devenir bien réelle, lorsque, lisant la carte, un commerçant créa l'Agloe General Store à l'emplacement supposé de la ville, qui ne pouvait donc plus servir de piège à faussaires. Si bien que la General Drafting Company perdit son procès contre son concurrent Rand McNally quand elle l'accusa de plagiat – les cartes de ce dernier mentionnaient, de fait, avec « Agloe », un lieu *réel*, et s'avéraient exactes. Réduite à un seul commerce perdu au sud de l'État de New York, qui finit par fermer, la ville a pourtant continué d'apparaître comme telle sur *Google Maps* jusqu'en 2014, avant qu'un article de Frank Jacobs sur son site *Strange Maps* ne signale l'erreur. Cette histoire vraie est le point de départ du récent roman d'Olivier Hodasava, dans lequel Agloe apparaît sous les traits de la ville – fictive – de Rosamond, dont le narrateur Desmond Crothers tente de reconstituer l'histoire. Voir Frank Jacobs, *Agloe: How a Completely Made Up New York Town Became Real*, https://bigthink.com/strange-maps/643-agloe-the-paper-town-stronger-than-fiction , 12 février 2014 (consulté le 7 juin 2021). Voir aussi bien nommé article de Camille Jourdan, « Agloe, la ville qui n'existait pas, mais en fait si, et puis finalement non », *Slate.fr*, 21 mars 2014, http://www.slate.fr/life/84889/carte-agloe-ville-existe-pas (consulté le 7 juin 2021).
[119] Sur les rapports entre métalepse, mimesis et pacte narratif, voir Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, consulté le 15 juin 2021, https://researchportal.unamur.be/en/publications/glissements-et-d%C3%A9phasages-note-sur-la-m%C3%A9talepse-narrative, 2002, nº 130, p. 235-253.

Notes du chapitre 7

[1] Y compris dans le cas où l'artiste n'interviendrait pas directement dans le processus de fabrication de l'œuvre, comme dans un *ready-made*, par exemple. Voir Nathalie Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 67.
[2] Sur le fait que la falsification artistique prenne ses racines dans le culte chrétien des reliques, notamment parce que celui-ci permet le développement d'une culture et d'un savoir de l'authenticité qui seront en partie transférés dans la sphère de la production des images, voir Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011 ; Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2003.
[3] « Le tableau a été créé par Rembrandt ou Raphaël, mais il est presque créé une seconde fois par les actes d'authentification et d'attribution. » Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 288. Voir aussi p. 262.
[4] Sur la transformation de la relique sacrée en marchandise prosaïque, et sur la « marchandisation de l'inspiration » que cette pratique entraîne, voir le cas William Henry Ireland analysé par Nick Groom, *The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002, p. 226-228.

[5] Voir Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 279-280. Voir aussi p. 269.
[6] On trouvera un cas réel illustrant de manière intéressante ce paradoxe, celui des ateliers d'artiste reconstruits au détail près, empreintes digitales incluses, à l'intérieur de musées ou dans de nouveaux lieux : les traces (authentiques, mais déplacées, réagencées, voire « aseptisées ») qu'ils présentent dans des décors artificiels renvoient-elles encore au corps perdu de l'artiste, ou à un corps-copie fictif mais donnant l'illusion heuristique d'accéder au secret de son processus de création ? Sur cette question, voir Bernard Vere, « Authentic the Second Time Around? Eduardo Paolozzi and Reconstructed Studios in a Museum Environment » dans Megan Aldrich et Jocelyn Hackforth-Jones (dir.), *Art and Authenticity*, Farnham, London, Lund Humphries Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 88-97.
[7] Sur les effets de répétition, de psittacisme et de symétrie entre l'ouverture et la fin du récit, voir Vanessa Guignery, « Sur la piste des perroquets. Les figures de la quête dans Flaubert's Parrot de Julian Barnes » dans Antoine Capet, Aïssatou Sy-Wonyu et Philippe Romanski (dir.), *Flaubert's Parrot de Julian Barnes : « Un symbole du logos ? »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 29-45.
[8] Peut-être une allusion à l'Ugolino dévorateur de corps humains des chants XXXII-XXXIII de l'*Inferno* de Dante.
[9] Il ne faut pas en effet négliger la puissance de la défaillance corporelle comme marque d'authenticité : la maladresse qui en résulte peut consacrer plus efficacement un objet que la réussite esthétique ou technique dont celui-ci ferait montre. Voir par exemple le commentaire par. B. Lahire de l'article de J. Thuillier, « Serisier collectionneur et la *Fuite en Égypte* de Poussin » : « Le tremblement du pinceau, qui était signe de déclin des capacités d'un peintre vieillissant pour Le Bernin en 1665, devient la trace émouvante ("chaque touche devient une signature inimitable") d'un artiste hautement consacré plus de trois cents ans plus tard, et le tableau décevant se mue en chef-d'œuvre. » Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 386.
[10] Ce que notait déjà Baudrillard réfléchissant à la restauration de la momie de Ramsès II : « Toute notre culture linéaire et accumulative s'effondre si nous ne pouvons pas stocker le passé en pleine lumière. Pour cela il faut sortir les Pharaons de leur tombe et les momies de leur silence. […] Elles sont du même coup la proie de la science et des vers. Seul le secret absolu assurait cette puissance millénaire – maîtrise de la pourriture qui signifiait la maîtrise du cycle total des échanges avec la mort. *Nous* ne savons plus que mettre notre science au service de la *réparation* de la momie, c'est-à-dire restaurer un ordre *visible*, alors que l'embaumement était un travail mythique visant à immortaliser une dimension *cachée*. » Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 22.
[11] « La mauvaise ou la non-visibilité de certaines images [par exemple la colonne Trajane analysée par P. Veyne] est là pour rappeler que l'œuvre vaut autant par *ce qu'elle fait* ou *ce qu'elle est* que par *ce qu'elle dit*. » Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 250. Voir aussi p. 251. À l'inverse, il « suffirait, comme le rappelait Jean Bazin, qu'une rumeur ou une polémique laissent imaginer que *La Joconde* exposée n'est qu'une "vulgaire copie" (comme on dit de manière significative), pour voir les courbes de fréquentation du musée s'effondrer […]. Ce n'est donc pas la représentation en elle-même qui est admirable et admirée mais son statut et la valeur distinctive qu'on s'accorde à lui attribuer. C'est le pouvoir que l'on vient d'abord et avant tout révérer. » (p. 261).
[12] À comparer avec le récit hanté de *Ghosts*, où Freddie l'imposteur reprend une réflexion empruntée à Diderot sur la construction éthique de soi comme on façonne une statue, « érigeant une effigie idéalisée de nous-mêmes » ; "*erecting an idealised effigy of ourselves*". John Banville, *Ghosts*, Londres, Secker & Warburg, 1993, p. 196.
[13] « Être en deuil n'était guère possible ce jour-là : il fallut régler des détails pratiques imprévus. On devait couper une mèche des cheveux de Caroline, et faire des moulages en plâtre de son visage et de ses mains […]. » "*Mourning was scarcely possible that day: practicalities supervened. There was a lock of Caroline's hair to be cut, and plaster casts of her face and hands to be taken* […]". Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, [1984], London, Picador, 2002, p. 77-78. Dans le récit, Flaubert fait lui-même cette expérience : lors de la mort de sa sœur Caroline, on a beau prendre l'empreinte en plâtre de son visage, organiser une veillée funèbre, faire faire un buste d'elle pour en conserver l'image, aucune de ces reliques n'autorise le deuil, car elles se substituent à lui sans même parvenir à conjurer le caractère radicalement grotesque de l'enterrement : la tombe est trop petite pour le cercueil, comme elle le sera aussi pour celui de Flaubert, qu'on devra laisser enterré de travers. Le corps mort semble radicalement réticent à une réconciliation et une communication avec les vivants à travers des images apaisantes et adéquates.
[14] Le temps du deuil peut en effet se comprendre comme celui de l'impossibilité, fût-elle passagère, de l'écriture : « l'expérience du deuil reste une épreuve, la traversée d'un silence, l'engloutissement des signes et du désir, un passage au noir, à l'obscurité, avec l'espoir pourtant que la lumière reviendra au terme de ce parcours individuel et social. » Dominique Rabaté, « Introduction » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 7-12.
[15] À comparer avec les (fictifs) propos acerbes de Louise Colet sur son amant : « Il se rappelait quelque prostituée qu'il avait fréquentée rue de la Cigogne : "Je lui ai tiré cinq coups dans le corps", se vantait-il auprès de moi. C'était son expression habituelle. […] Plus on tire de coups sur quelqu'un, plus il a de chances d'être mort à la

fin. Est-ce cela que les hommes veulent ? Ont-ils besoin d'un cadavre comme preuve de leur virilité ? C'est ce que je suspecte, et les femmes, dans une optique de flatterie, n'oublient pas de s'exclamer au plus fort du transport : "Oh, je meurs ! je meurs !" ou quelque chose dans ce goût-là. […] Je me garde d'interrompre le héros par mes bavardages ; bien plutôt, je singe le cadavre satisfait. » "*He would recall some prostitute he had frequented in the rue de la Cigogne: 'I fired five shots into her,' he would boast to me. It was his habitual turn of phrase. […] The more shots you fire into somebody, the more likely they are to be dead at the end of it. Is that what men want? Do they need a corpse as proof of their virility? I suspect they do, and women, with the logic of flattery, remember to exclaim at the transporting moment, 'Oh, I die! I die!' or some such phrase. […] I know better than to interrupt the hero with my babblings; instead I ape the satisfied cadaver*." Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, [1984], London, Picador, 2002, p. 166.

[16] Braithwaite semble être d'accord sur un point avec le greffier de *Veuves au maquillage* : la mélancolie comme empêchement de l'écriture est d'origine organique, comme en atteste l'un des sujets d'examens qu'il propose parodiquement à son lecteur vers la fin de l'ouvrage. « a) Achille-Cléophas Flaubert, joutant avec son fils cadet, lui demanda de lui expliquer à quoi servait la littérature. Gustave, renvoyant la question à son chirurgien de père, lui demanda de lui expliquer à quoi servait la rate [*spleen*, en anglais] : "Vous ne savez rien à son sujet, et moins non plus, hormis le fait qu'elle est aussi indispensable à notre organisme corporel que la poésie à notre organisme mental." Le Dr Flaubert s'avoua vaincu. b) […] Quoique son ablation, surtout à l'enfance, augmente les risques de méningite et de septicémie, la rate n'est plus considérée de nos jours comme un organe essentiel : on peut l'ôter sans dommage significatif pour l'activité de l'individu. Qu'en concluez-vous ? » "*a) Achille-Cléophas Flaubert, jousting with his younger son, asked him to explain what literature was for. Gustave, turning the question back on his surgeon father, asked him to explain what the spleen was for: 'You know nothing about it, and neither do I, except that it is as indispensable to our bodily organism as poetry is to our mental organism.' Dr Flaubert was defeated. b) […] Though its removal, especially in childhood, increases the chances of meningitis and septicaemia, the spleen is no longer regarded as an essential organ: it can be removed without significant loss of active behaviour in the individual. What do you conclude from this?*" *Ibid.*, p. 209-210. La différence est dans le remède : là où, dans le récit postmoderne, le dépassement de la mélancolie s'effectue par le retour à une forme non-pathologique du deuil, puis par la fin de celui-ci, dans le récit épimoderne, la mise à mort de de l'auteur, résolument joyeuse, est l'outil même de sa textualisation.

[17] C'est visible, notamment, dans l'apparition, entre le spectre et le bâtard, d'une troisième figure de la filiation problématique, celle de l'orphelin, notamment dans l'œuvre de Perec. Sur ce point, voir Bernard Magné, « La figure de l'orphelin dans l'œuvre de Georges Perec » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 299-315.

[18] Voir Dominique Rabaté, « Introduction » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), Deuil et littérature, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 7-12. « Pour un présent en mal de filiations, obsédé par un passé qui ne passe plus, fasciné par l'annihilation des modes de vie ancestraux, la littérature redevient le lieu d'un exercice de la mémoire, mais un exercice privé ou intime, mais une mémoire en peine, en pièces qui compose avec le deuil comme avec son verso incurable. »

[19] Voir Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, [1984], London, Picador, 2002, p. 6. « Des images variées de l'écrivain confirmaient la terrible transformation précoce qu'il subit, de beau jeune homme à bourgeois bedonnant et dégarni. La syphilis, en concluent certains. Un vieillissement normal pour le XIXe siècle, répliquent d'autres. Peut-être était-ce seulement que son corps avait le sens des convenances : quand l'esprit qui y était enclos se déclara vieux avant l'âge, la chair fit de son mieux pour s'y conformer. Je ne cesse de me rappeler qu'il avait les cheveux blonds. Il est difficile de s'en souvenir : les photographies rendent tout le monde brun. » Il y a donc un effet d'inversion remarquable entre le début et la fin du roman. Dans le premier chapitre, la dégradation du corps vivant de l'auteur est ironiquement présentée comme une forme de conformité à son état moral (dans une sorte de renversement du *Picture of Dorian Gray*), tandis que ses représentations, même les plus exactes, sont toujours trompeuses. À la fin, c'est la représentation sculpturale, solide, permanente, qui se conforme à la réalité du corps et de l'âme, au point de donner l'illusion au médecin Braithwaite d'avoir affaire à un patient, et non plus à une idole. Cet effet de renversement, qui permet la réversibilité du corps et de sa représentation, autorise la possibilité de l'écriture.

[20] Car, comme le rappelle D. Rabaté, l'écriture du deuil peut se concevoir comme « l'expérience éthique privilégiée […]. [P]our reprendre les thèses célèbres d'Emmanuel Levinas, c'est d'abord la mort d'autrui qui me définit et qui m'endette. » Dominique Rabaté, « Introduction » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 7-12.

[21] À comparer avec un autre travail d'acceptation du deuil par l'écriture, qui en passe par une transformation des corps disparus en fantômes textuels, dans le passage célèbre de *W* : « J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. » Georges Perec, *W ou Le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 63-64.

[22] C'est une tendance définitoire de la fiction épimoderne : « La boîte-miroir du roman est celle de nouvelles générations […]. Ce sont les nouvelles générations "post-*W*", en somme : frappées non plus tant par "l'absence de souvenirs" que par la souveraineté vivifiante de la décision d'écriture ; non plus tant par la lettre absente (par la disparition d'*e*) que par l'autorité de la lettre imaginaire (ce carré ouvert qui fonctionne chez Georges Perec comme un programme structurel). Des générations plus proches encore peut-être (au moins dans l'idéal) de Raymond Federman, dans le "quitte ou double" d'un récit expérimental conçu comme reprise de possession du passé, et détournement épigénétique de ses secrets. Ce passage, ce renversement, cette révolution par spécularité intertextuelle ou épigraphique (surface-écran en miroir, sens en profondeur) est l'un des secrets les mieux gardés du roman épimoderne. Il contribue directement à la reprise énergique de son propre devenir, en évitant de prolonger plus longtemps le ressassement et la hantise du passé. » Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 83.

[23] « Comme nous ne voyons pas qui nous voit, et qui fait la loi, qui délivre l'injonction, une injonction d'ailleurs contradictoire, […] nous ne pouvons pas l'identifier en toute certitude, nous sommes livrés à sa voix. Celui qui dit "Je suis le spectre de ton père" (*"I am thy Fathers Spirit*"), on ne peut que le croire sur parole. Soumission essentiellement aveugle à son secret, au secret de son origine, voilà une première obéissance à l'injonction. Elle conditionnera toutes les autres. Il peut toujours s'agir de quelqu'un d'autre encore. Un autre peut toujours mentir, il peut se déguiser en fantôme, un autre fantôme peut aussi se faire passer pour celui-ci. » Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 27-28.

[24] Ce dédoublement corporel et magique du faussaire fait écho ironiquement au dédoublement propre aux objets sacrés et aux dominants qui les conservent, les authentifient ou les évaluent : « Ce *dédoublement du dominant* s'accompagne d'un *dédoublement de tous les objets ou lieux sacrés*, c'est-à-dire des objets ou des lieux consacrés par ceux qui sont placés du côté du sacré. […] Ici aussi, on peut parler des deux corps de l'objet sacré ou sanctifié […]. Lorsque le groupe a placé ses valeurs dans un objet, un animal ou sa représentation, il finit par confondre ces valeurs avec les objets ou les signes qui les représentent. » Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, 2015, p. 95.

[25] Le double, en effet, « est une figure imaginaire qui, telle l'âme, l'ombre, l'image dans le miroir hante le sujet comme son autre, qui fait qu'il est à la fois lui-même et ne se ressemble jamais non plus, qui le hante comme une mort subtile et toujours conjurée. […] Autant dire que la puissance et la richesse imaginaire du double, celle où se joue l'étrangeté et en même temps l'intimité du sujet à lui-même (heimlich / unheimlich), reposent sur son immatérialité, sur le fait qu'il est et qu'il reste un phantasme. » Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 145.

[26] Un phénomène caractéristique, selon Viart, de la hantise et de sa représentation textuelle : « l'on peut tirer ce premier constat : celui d'un affaiblissement, voire d'un brouillage de la fonction déictique du langage, qui concerne aussi, et peut-être surtout, les déictiques personnels. » Dominique Viart, « Vers une poétique "spectrale" de l'Histoire » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 48.

[27] Eux-mêmes soumis à des dédoublements corporels et identitaires : Diana souffre du même symptôme schizophrénique que Simonini ; l'exhibant au départ comme objet de curiosité tant pour les satanistes que leurs ennemis, Simonini la fera disparaître quand elle perdra en pouvoir de fascination et encouragera Taxil à prétendre que son existence entière était une pure mystification. Quant à Boullan, persuadé d'être attaqué par ses ennemis qui, à l'aide d'une poupée magique fonctionnant comme duplication de son corps, le percent et l'empoisonnent, voici ce qu'on lui conseille : « Faites-vous passer pour mort […], taillez-vous la barbe et les moustaches, deveniez un autre. Comme Diana, réveillez-vous une autre personne […]. » "*Datevi per morto, […] tagliatevi barba e baffi, diventate un altro. Come Diana, risvegliatevi in un'altra persona […]*." Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, p. 446. Simonini le tuera ensuite pour en effacer les traces. C'est d'autant plus ironique qu'il s'agit, dans le premier cas, d'un personnage fictif inventé pour accréditer un faux, mais, dans le second, d'une figure historique attestée. L'une nous a été conservée par les écrits de Taxil, l'autre par des archives – c'est ce qui leur permet, dans ce roman où seul le protagoniste est inventé, d'être assassinés fictivement par Simonini : êtres pour nous de papier puisque connus par des textes, leur corps textuel est symboliquement mis au rebut pour que Simonini diariste puisse les métamorphoser en personnages de fiction.

[28] Comme peut l'être encore aujourd'hui le plagiat : « Même vide d'identité, hanté par un fantôme étouffant… Tels sont les symptômes du plagianisme ! » Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Éd. revue et Augmentée, Paris, Gallimard, 2011, p. 173.

[29] Un autre exemple éclairant serait celui du traitement par le curé de l'humérus du greffier recyclé en fausse relique, qu'il caresse pour lui redonner miraculeusement vie (voir Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 167-168.) La naïveté de la foi du curé lui permet, dans un monde désenchanté dans lequel les hosties sont réduites à des confettis et la messe à un acte mécanique de désabusés, par le truchement de son investissement corporel, de conférer un pouvoir démiurgique à la fiction, de donner vie à une autre réalité possible, non moins vraie que la précédente (c'est le principe du miracle), même si plus artificielle. L'imposture bien réalisée

d'un auteur impliqué peut susciter chez un destinataire la force démiurgique nécessaire pour redonner du poids et du sens à la fiction, par sa *crédulité* volontaire (et, contrairement au curé, bien comprise).

[30] Sa relique, ainsi, ne laisse aucune trace. Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 173.

[31] Un débat dont, par exemple, la polémique suscitée par le *Jan Karski* de Yannick Haenel et son traitement du témoigne témoignerait exemplairement.

[32] « Sauf que ces voix fantomatiques […] rendent l'absence présente, la donnent à voir ou à entendre. Elles lui substituent une représentation fictive, et comme telle, fautive. En disant l'absence, elles ne cessent de l'effacer. Comment cependant donner autrement à percevoir ce qui se dérobe à toute perception ? […] Alors, dans la marge des textes, s'impose comme une présence oblique, à la fois insistante et réservée, empêchée mais obsédante. C'est cette présence oblique que je voudrais interroger sous le nom de littérarité spectrale, bien plus qu'un imaginaire qui se contenterait d'en solliciter les fantômes. » Dominique Viart, « Vers une poétique "spectrale" de l'Histoire » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 41. Cette littérarité spectrale nous paraît typiquement postmoderne.

[33] « Tout se passe comme si le roman, aujourd'hui, voulait énergiquement ressusciter l'*augere* poétique, la "puissance d'augmentation" originelle de l'écriture, et relever le défi lancé par Roland Barthes dans "La mort de l'auteur" par la signature fantôme de l'*auteur* ressuscité. Car si l'autorité (au sens d'*authorship*) ne fonctionne plus comme garantie fondamentale du texte littéraire, si la *fonction-auteur* (selon la terminologie foucaldienne) en a dé-hiérarchisé et démultiplié les instances, cela n'empêche pas le roman de vouloir faire voir ce que l'on peut appeler la force agissante, ou comme l'écrit Jean-Philippe Toussaint en appendice de Fuir : "*l'énergie romanesque* […]". » Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 85.

[34] L'amour charnel entre la Lectrice et le Lecteur est comparé à une activité de lecture dans laquelle leurs corps sont textualisés, et font face aux mêmes risques d'extrapolation ou de falsification qu'une lecture livresque. Voir Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, [1979], Milano, Mondadori, 2016, p. 154. Lu, le Lecteur craint de se voir supplanter par l'auteur implicite fantôme construit par la lectrice pour s'approprier l'objet de son désir plutôt que de s'y approprier, de se voir déréalisé et occulté par l'*eidolon* construit *ad hoc* par la Lectrice pour le plaisir de sa lecture.

[35] Pour Friedländer par exemple, le connaisseur est un artiste sans main, qui parvient véritablement à connaître le l'esprit des peintres car, en se forgeant une image de leur style, il en vient à peindre mentalement comme eux. Voir Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011, p. 260.

[36] Quoique cette forme de connoisseurship n'aille pas sans contestations. Voir Carlo Corsato, « Authenticité et auctorialité à Venise au XVIe siècle. Sources littéraires et pratiques artistiques » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, traduit par Caroline Callard, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 23.

[37] « Pourtant, les sources littéraires nous l'enseignent, un peintre *est* ses œuvres, et les œuvres *sont* leur auteur. En ce sens, on peut dire que le nom du peintre représente les caractéristiques distinctives de son style et de sa technique picturale (la *maniera* aurait dit Vasari). Il procède de ceci une acception considérablement élargie des concepts d'autographie et d'identité, et avec elle le danger de confondre sous ces deux concepts des phénomènes distincts et contradictoires. » Carlo Corsato, « Authenticité et auctorialité à Venise au XVIe siècle. Sources littéraires et pratiques artistiques » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, traduit par Caroline Callard, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 34. Sur le fait que la *maniera* n'implique pas nécessairement l'intervention de la *main* de l'artiste, voir p. 36.

[38] "En Italie, [l'expression] "*fatto di sua mano*" avait une certaine validité légale, et ressortissait davantage à la garantie d'une responsabilité morale personnelle que, nécessairement, à un engagement physique [de l'auteur dans son œuvre]. » Anna Tummers, « "By his hand": The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship » dans Anna Tummers et Koenraad Jonckheere (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 36. Sur l'usage du nom d'artiste comme marque de fabrique et garantie de qualité de l'œuvre en Italie, voir C. Corsato, « Authenticité et auctorialité à Venise au XVIe siècle », art. cit.

[39] Sur la délicate question de l'attributionnisme individuel dans un contexte de création en atelier, voir A. Tummers, « By his hand », art. cit. Ce sont des enjeux directement thématisés dans les romans de faux ou de faussaires. Voir par exemple le cas d'une toile peinte en collaboration entre Neef le Jeune et Jan Peter, mais retouchée ensuite par divers peintres devant le mécontentement des commanditaires : « Finalement personne ne peut dire de qui est vraiment cette toile, dit Zakarian. L'attribuer à Neef et à Peter et plus faux que vrai. » Jacques Gélat, *Le Plaisir du diable*, Paris, J. Corti, 2008, p. 135.

[40] « [La] signature de David actualise la présence concrète et corporelle du peintre dans le tableau. Elle affirme la présence du peintre à sa toile qui vient concurrencer la figure de son modèle. À elle seule, dans sa dimension graphique, elle véhicule une conception radicalement nouvelle de la peinture comme expression de l'individualité et du tempérament. Elle est le signe d'une authenticité non pas tant parce qu'elle est originale, exécutée (même

partiellement) par la main du peintre, mais parce qu'elle témoigne de l'originalité de son tempérament artistique. Dans ce passage de l'original à l'originalité, la signature n'atteste plus seulement le nom de l'auteur, elle devient littéralement "expression de soi". […] Construite comme trace de l'incorporation de l'artiste dans son œuvre, la signature autographe fonctionne à l'instar d'un fétiche, doté d'une force de fascination qui perpétue son aura. Investie par les artistes comme un lieu de réflexivité et de coprésence intime à la toile, le détail de la signature s'impose alors comme lieu de l'auctorialité et de la valeur économique. » Charlotte Guichard, « La main et le geste. Signature et autographie au XVIIIe siècle » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 77.

[41] C'est ce dont témoigne la progressive perte d'influence des amateurs, qui évaluent la qualité esthétique d'une œuvre, au profit des spécialistes de l'attribution (connaisseurs, experts ou marchands). Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011, p. 216. Là encore, c'est un point de vue qui n'apparaît qu'avec l'époque moderne. Voir Anna Tummers, « "By his hand": The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship » dans Anna Tummers et Koenraad Jonckheere (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 52.

[42] C'est en effet à ce moment que, de « même que la notion d'original passe d'un contenu épistémologique (*cosa mentale*, invention) à une dimension matérielle et autographique, indexée sur l'unicité du peintre, la "main" s'enrichit de cette approche concrète, processuelle et pragmatique. » Charlotte Guichard, « La main et le geste. Signature et autographie au XVIIIe siècle » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 74. Comme le monde C. Guichard dans son chapitre, la conception de la peinture comme art autographique a en effet une histoire relativement récente.

[43] « Peut-on supposer avec certitude, par exemple, que la plupart des maîtres du XVIIe siècle ont créé une part au moins de leur œuvre entièrement de leur main ? Et que les connaisseurs d'aujourd'hui peuvent ainsi prendre une œuvre matricielle autographe comme point de départ pour leurs attributions ? Ou une telle œuvre matricielle est-elle comme le saint graal : hautement désirable (pour l'ampleur de la certitude qu'elle confèrerait aux attributions), et cependant éternellement insaisissable ? » Anna Tummers, « "By his hand": The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship » dans Anna Tummers et Koenraad Jonckheere (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 35.

[44] Ce qui correspond du reste aux pratiques des connaisseurs du XVIIe siècle eux-mêmes. Voir Koenraad Jonckheere, « Supply and Demands: Some Notes on the Economy of Seventeenth-Century Connoisseurship » dans Anna Tummers et Koenraad Jonckheere (dir.), *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 77. Là encore, c'est au XVIIIe siècle que cette conception évolue pour mettre l'accent sur l'autographie (la main et le nom alliés dans la signature) comme catégorie unificatrice, jusqu'à aujourd'hui. Voir Kristel Smentek, « Paradoxes de la gravure. Originalité, authenticité et arts graphiques au XVIIIe siècle » dans Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art, XVIe-XXe siècles*, traduit par Charlotte Guichard, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 106. Sur l'usage du nom d'artiste comme catégorie épistémique à part entière, décorrélée d'un soubassement autographique de plus en plus contesté, à l'âge du « post-connoisseurship », voir Gary Schwartz, « Rembrandt Studies after the Age of Connoisseurship », *Annals of Scholarship*, consulté le 26 novembre 2018, https://loeklist.files.wordpress.com/2010/09/1993annalsofscholarship10.pdf, 1993, vol. 10, n° 3-4, p. 313-335.

[45] On peut retrouver un avatar non organique de ce rêve dans l'excitation culturelle et financière suscitée récemment par les possibilités de la *blockchain*.

[46] Ce que symbolise, dans les récits épimodernes comme postmodernes, le dysfonctionnement parodique des moulages en plâtre de la main de l'auteur, avatar moderne et contemporain des reliques (voir Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011, p. 160.) : à la mort de Flaubert, « sa nièce demanda qu'on réalise le moulage de plâtre traditionnel de la main de l'auteur. Cela s'avéra impossible : le poing était resté trop serré dans sa crise terminale. » "*Flaubert's niece asked for the traditional cast of the writer's hand to be taken. This proved impossible: the fist was too tightly clenched in its terminal seizure*." Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, [1984], London, Picador, 2002, p. 78.

[47] À l'opposé, donc, des fantasmes de réincarnation des autobiographies de faussaires réels, ou de la mystique de l'incarnation qu'on peut trouver dans des romans du XIXe siècle, comme *Chien-Caillou*, par exemple, dont le protagoniste éponyme semble réincarner comme malgré lui les grands peintres du XVIIe siècle (aussi n'est-il pas lui-même faussaire, et la falsification est-elle le fait du marchand qui le manipule). À son tour, le personnage fictif semble s'incarner dans son modèle réel, à en croire Théophile Gautier cité par Rémi Mathis dans sa préface « Champfleury & Rodolphe Bresdin. Entre estampe et littérature » : « J'ai vu Chien-Caillou en chair et en os, sous les apparences de Rodolphe Bresdin. Il est bizarre. » Champfleury, *Chien-Caillou. La vie de bohème d'un graveur*, Paris, Comité national de l'estampe, 2016, p. 6.

[48] Pour une analyse de la *réincarnation* littéraire de la figure auctoriale comme réappropriation, mais sur un mode mineur, d'une position d'autorité après un amoindrissement de soi par l'auteur dans les « biofictions » contemporaines, voir Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 87.
[49] On peut trouver des pendants scientifiques de cette démarche de création de copies pour offrir une forme de résurrection à des originaux perdus ou devenus incompréhensibles. Voir Irène Aghion, « La recherche sur les techniques antiques » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 58-62.
[50] Voir Thomas P. F. Hoving, « The Game of Duplicity », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, consulté le 6 novembre 2016, http://www.jstor.org/stable/3258621, 1968, vol. 26, no 6, p. 241. Un point de vue qui semble rester en partie d'actualité : voir Michel Laclotte, « Le faux et le regard de l'historien de l'art. Questions d'attribution » dans *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 16-17. Là encore, ce modèle est parodié dans les récits de faussaires : « Les rayons X, l'infrarouge, c'était lâche, médiocre et surtout c'était rendre les armes devant le faussaire. » Jacques Gélat, *Le Plaisir du diable*, Paris, J. Corti, 2008, p. 188. Voir aussi Philippe Madral, *Johann Gelder, faussaire de génie*, [1984], Paris, France Loisirs, 1985, p. 353.
[51] En ce sens, nous réfutons l'idée d'une dérive moderne et contemporaine de la représentation, qui se ferait de plus en plus dangereux simulacre pour un public insuffisant et aveuglé, comme le suggère Anne Surgers, *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVIe-XXIe siècles)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 314.
[52] Ou de leur substituer ou leur accoler des textes. C'est ce dont sont conscients très tôt les faussaires. Ainsi Ireland, se sentant obligé non seulement de contrefaire l'écriture shakespearienne, mais encore d'accompagner son faux de certificats légaux : « La loi, plutôt que le corps, était désormais garante de l'authenticité ; le discours légal avait supplanté le discours littéraire, et dès lors la main physique et sa trace, la signature, étaient hantées par leur propre insuffisance, par la menace de leur inexistence. » *Nick Groom, The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002, p. 231.
[53] Voir l'analyse par Claude Ambroise de cette scène comme « contre-Passion » : tout l'enjeu pour Di Blasi est de *tenir* sous la torture sans renier ses idées, mais, également, sans donner à cette épreuve la valeur d'un martyre qui en définitive la justifierait. Claude Ambroise, « La Passione » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita, 1985, p. 133.

Notes du chapitre 8

[1] « D'abord le deuil. […] Il consiste toujours à tenter d'ontologiser des restes, à les rendre présents, en premier lieu à *identifier* les dépouilles et à *localiser* les morts (toute ontologisation, toute sémantisation – philosophique, herméneutique ou psychanalytique – se trouve prise dans ce travail de deuil mais, en tant que telle, elle ne le pense pas encore ; c'est dans cet en-deçà que nous posons ici la question du spectre, au spectre […]. Il faut savoir. *Il faut le savoir*. Or savoir, c'est savoir *qui et où*, savoir de qui c'est proprement le corps et où il tient en place – car il doit rester à sa place. En lieu sûr. » Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 30.
[2] De l'auteur, mais aussi de l'original toujours déjà perdu. Comme le rappelle R. Krauss pour tout œuvre qui fait modèle : « Son statut en tant que modèle est d'être répétable ; et ainsi, en vertu de cette répétabilité structurelle, il est toujours en fission, divisé, scindé, jamais entièrement présent à lui-même. […] La "vérité" du modèle, son caractère absolu, sa présence à soi indivisible, n'a jamais, théoriquement, été possible. » Rosalind E. Krauss, « Retaining the Original? The State of the Question » dans *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions. Proceedings of the Symposium « Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions »*, Baltimore, 8-9 March 1985, Washington, National Gallery of Art, 1989, vol.20, p. 147. Baudrillard fait également de la perte de l'original un trait fondamental de l'esthétique contemporaine. (J. Baudrillard, *Simulacres et simulation, op. cit.*, p. 151). Le faux ironiserait ainsi sur notre nostalgie de l'original et du sacré dans notre rapport à l'œuvre d'art, d'où son efficacité.
[3] « Les métaphores fantomales illustrent l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé, malgré l'érosion d'une mémoire partagée, ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure asymptotique. » Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2006, cité par Dominique Rabaté, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre » dans Jutta Emma Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 231.
[4] Ces pathologies inhérentes au deuil hyperbolique, quand le faux s'en fait la parade, sont donc à distinguer des formes sociales de pathologisations du faux, qui sont des mécanismes de stigmatisation du faux en objet monstrueux et illégitime et du faussaire en pervers, visant à préserver la valeur du modèle ontologique et reliquaire,

et les partitions canoniques et sacrées qu'il autorise. Voir Nick Groom, T*he Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002, p. 60.

[5] Car les *post*modernes sont, quoi qu'ils en aient, personnes de l'*après* : « Hamlet maudit la destinée qui l'aurait destiné à être l'homme du droit, justement, comme s'il maudissait le droit même qui aurait fait de lui un redresseur de tort, celui qui ne peut venir, comme le droit, qu'après le crime, ou tout simplement *après* : c'est-à-dire dans une génération nécessairement seconde, originairement tardive et dès lors destinée à *hériter*. On n'hérite jamais sans s'expliquer avec *du* spectre et, dès lors, avec *plus d'un* spectre. » Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 46.

[6] Charles lui-même, à travers un jeu de mots sur *ghost-writer* (« l'écrivain fantôme », littéralement, mais surtout le prête-plume), déclare vouloir se faire « le fantôme » d'Harriet Scrope (« Miss Scrope, dit-il, je serai votre fantôme », "*Miss Scrope, he said, I will be your ghost.*"), lorsqu'elle lui demande de rédiger ses mémoires à sa place. Cette déclaration de Charles, significativement, précède une section où se fils scande le nom de Chatterton. Tous les personnages se spectralisent au contact les uns des autres, échangent leurs écrits et leurs noms. Peter Ackroyd, *Chatterton*, London, Hamish Hamilton, 1987, p. 40.

[7] En ce sens, le traitement postmoderne de la question du deuil, dans sa dimension obsédante de mélancolie, rejoue le débat spectral entre littérature et photographie qui a marqué le siècle précédent, comme le rappelle Rimann : « Dans le cadre de cette nouvelle structuration de l'imaginaire, l'association ou l'analogie – poétique et non stupéfiante et stupéfiée – devient alors non ce qui permet de fixer ou réactiver l'image mémorielle obsédante, mais ce qui permet de s'en délivrer, de la *travailler,* à rebours de cette permanence et de cette ressemblance statique et mortifère, de cette mêmeté mimétique, tautologique, que suppose la métaphore photographique. » Jean-Philippe Rimann, « Trace, travail, traduction (Lessing, De Quincey, Baudelaire) » dans Pierre Glaudes et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 157-175. De la même manière, la répétition littéraire, à travers l'assomption du faux, entend déjouer la tautologie mécanique de la *réapparition* du spectre pour la faire signifier pour le présent.

[8] Les bâtards actuels naissent certes des fantômes du passé et de l'occident, dès lors que le « pays de brume et de fantômes » (p. 147) du contient américain commande désormais à ce qui se passe dans celui de Guevara : « Plus rien de ce qui a lieu ici ne saurait conserver son autonomie ; nous nous résignons à n'être à l'avenir plus que des conséquences, dont les causes se situent en plein cœur des îles inutiles ; […] c'est vrai pour les fils naturels qui nous reviendront de là-bas, la face enfarinée. » Pierre Senges, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, [2004], Paris, Gallimard, 2007, p. 148. Pourtant, toute l'action de Guevara consiste justement à *s'engager* dans un pacte de crédulité consentie pour être autre chose qu'une simple « conséquence ».

[9] Derrida voit lui aussi dans le face-à-face avec le spectre la recherche de « la singularité d'une position, ne disons pas d'une position de classe comme on faisait jadis, mais la singularité d'un lieu de parole, d'un lieu d'expérience et d'un lien de filiation, lieux et liens depuis lesquels seuls on peut s'adresser au fantôme ». Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 33. Les épimodernes, cependant, tendent à décorréler lieu de parole et lien de filiation. Voir aussi p. 178-180 : « Il faut aiguiser le paradoxe : plus le nouveau fait irruption dans la crise révolutionnaire, plus l'époque est à la crise, plus elle est "*out of joint*", plus on a besoin de convoquer l'ancien, de lui "emprunter". L'héritage des "esprits du passé" consiste, comme toujours, à emprunter. […] Question de crédit, donc, ou de foi. Mais une frontière instable et à peine visible traverse cette loi du fiduciaire. Elle passe entre une parodie et une vérité, mais une vérité comme incarnation ou répétition vivante de l'autre, une reviviscence régénérante du passé, de l'esprit, de l'esprit du passé dont on hérite. La frontière passe entre une reproduction mécanique du spectre et une appropriation si vivante, si intériorisante, si assimilante de l'héritage et des "esprits du passé" qu'elle n'est autre que la vie de l'oubli, la vie comme l'oubli même. » Voir aussi, pour une analyse des traits propres à la littérature contemporaine épimoderne Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 55-57.

[10] En tant que le narcissisme est une crise de la représentation, une « problématique » « obsédante » au « siècle de la trahison des images ». Voir Damien Sausset, « Dans le prisme du miroir », *L'Œil : revue d'art mensuelle*, novembre 2000, nº 521, p. 49.

[11] « C'est le phantasme de saisir la réalité sur le vif qui continue – depuis Narcisse penché sur sa source. Surprendre le réel afin de l'immobiliser, suspendre le réel à l'échéance de son double. » Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 157. C'est aini également que Liliane Nouvel analyse *Ghosts*, le tome précédent. Voir Liliane Louvel, « John Banville, Ghosts : « l'étoffe des rêves » », *Etudes irlandaises*, consulté le 11 janvier 2021, https://www.persee.fr/doc/irlan_0183-973x_1997_num_22_1_1380, 1997, vol. 22, nº 1, p. 51.

[12] Les récits narcissiques, logiquement, sont le plus souvent en première personne. On trouve cependant des exemples de narcissisme narratif en troisième personne. Ainsi du court chapitre du *Consiglio d'Egitto* où Di Blasi se rend chez sa maîtresse, la comtesse de Regalpietra. La scène orchestre une série de reflets et de dédoublements : le miroir en pied reflète la comtesse qui imite elle-même, comme tableau vivant, la reproduction en miniature sur une tabatière d'un tableau de Boucher, le tout en discutant du faux de Vella. Le cristal des images incite Di Blasi

à réfléchir sur le sens du nom du peintre, et la scène galante se transforme alors en scène de boucherie – imitant par là, proleptiquement, le devenir du protagoniste. Le narcissisme de la femme aimée devient ainsi l'image de l'aveuglement de celui qui s'apercevra trop tard que sa révolte n'était qu'une imposture de plus. Voir Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009, p. 59-61.

[13] Des procédés qui rejoignent, en cela, l'éthique du *pensiero debole* théorisée par Vattimo en partie pour répondre, justement, aux attaques éthiques et esthétiques contre le postmodernisme, accusé de relativisme moral et épistémique. Voir Giuseppe Stellardi, « Pensiero debole, Nihilism and Ethics, or How Strong is Weakness? » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 87-89.

[14] « D'après Wulff, […] l'illusion conspiratoire des paranoïaques ne part pas, le plus souvent, de la conviction qu'il existerait une conspiration et des conspirateurs que l'on pourrait identifier et nommer, mais plutôt du sentiment intense qu'il y a quelque chose de caché derrière les apparences visibles, dont le sens immédiat s'est évanoui. […]. Le monde se présente alors comme un ensemble de signes qui exigent d'être décodés. […] Ce serait donc, *a contrario*, d'après Wulff, l'attitude consistant à se satisfaire d'explications partielles, à se montrer capable d'interrompre l'enquête pour passer à autre chose, ou à mettre entre parenthèses la question de la vérité – définie comme un absolu –, qui constitueraient le caractère distinctif d'un comportement que l'on peut qualifier de "normal". » Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Édition numérique, Paris, Gallimard, 2012, p. 301-302. Comme le rappelle L. Demanze, la paranoïa, dans la littérature contemporaine est l'« ombre portée » de l'enquête. Voir Laurent Demanze, « Petit éloge de la paranoïa. Usages déréglés de la contre-enquête », *Temps zéro*, consulté le 26 octobre 2020, https://tempszero.contemporain.info/document1532, 31 mars 2017, « Incursion ».

[15] « Je crois que les complots ont toujours existé […]. Mais quand ils réussissent, ils sont immédiatement mis au jour […], et à plus forte raison quand ils échouent, de la conjuration de Catilina au Plan Solo. Ce que tu [Claudio Magris] cites, ce sont des mystères irrésolus ([le crash] d'Ustica peut avoir été provoqué par mille autres motifs qu'un complot et de même pour l'assassinat de Kennedy). Il se peut qu'on ait voulu couvrir les faits pour que les mystères irrésolus restent tels. Mais la paranoïa du complot (et les *Protocoles des Sages de Sion* en sont, malheureusement, l'exemple le plus célèbre) consiste à penser un complot permanent, la présence d'un directoire occulte qui dirige les destinées du monde – quand même le président des États-Unis n'y parvient pas. La paranoïa du complot exclut de l'histoire la complexité, l'imprévu, la sérendipité, la liberté du hasard, les ruses de la raison, l'hétérogonie des fins. C'est pour cela qu'il s'agit de paranoïa. » Claudio Magris et Umberto Eco, « Menzogna. Come costruire un falso e diffonderlo nel mondo », *Corriere della Sera*, consulté le 25 janvier 2016, https://www.corriere.it/cultura/10_novembre_29/magris-eco-menzogna_bb934b18-fb93-11df-bfbe-00144f02aabc.shtml, 29 nov. 2010p. Sur les difficultés de définir le complot, la théorie du complot, et de distinguer entre vrai et faux complot, voir Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Édition numérique, Paris, Gallimard, 2012, p. 337-356. Voir en particulier la note 15 p. 383 pour un exemple spécifiquement italien.

[16] Boltanski propose ainsi de distinguer *le monde* et *la réalité* : « C'est du monde qu'émerge tout ce qui arrive, mais de façon sporadique et ontologiquement immaîtrisable, tandis que la réalité, qui repose sur une sélection et sur une organisation de certaines des possibilités qu'offre le monde, à un moment déterminé du temps, peut constituer […] l'objet d'une saisie synthétique. » Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012, p. 18. Cette saisie est normée par un certain nombre d'institutions, d'autorités, d'habitudes, de processus, qui rendent la réalité connaissable et sensée, et permettent de limiter drastiquement le périmètre des enquêtes par lesquelles nous nous interrogeons sur ce qui survient du monde – ce qui nous permet de poursuivre une vie quotidienne non pathologique (voir p. 21-23).

[17] « Le premier [domaine épistémique] est celui de la psychiatrie qui, à l'aube du XXe siècle, invente une nouvelle entité nosologique, la paranoïa, dont l'un des symptômes principaux est la tendance à entreprendre des enquêtes interminables, prolongées jusqu'au délire. Le deuxième est celui de la science politique qui, se saisissant de la problématique de la paranoïa, la déplace du plan psychique sur le plan social et prend pour objet, d'un côté, le complot et, de l'autre, la tendance à expliquer les événements historiques en faisant référence à des "théories du complot" […]. » Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012, p. 14. D'où « la difficulté que présente la mise en relation – souvent traitée aujourd'hui comme si elle ne posait aucun problème – entre les usages psychiatriques et les usages sociopolitiques du terme de paranoïa. » (p. 304).

[18] « C'est toujours encastrées dans une narration que sont développées les explications dont l'agencement vise à donner sens à un événement, qu'il s'agisse d'un événement dit "personnel" ou d'un événement dit "historique". […] Les objets événementiels auxquels font référence les accusations de complot et les contre-accusations de théories du complot prennent donc la forme de récits. Sous l'angle qui nous intéresse ici, et qui n'est pas ontologique mais sociologique, ces objets n'ont d'existence que par rapport à leur transmission, et c'est la façon dont ils sont transmis et dont ils sont reçus qui doit, en premier lieu, retenir l'attention. […] Envisagée sous cet angle, la question principale que posent les objets événementiels devient celle des conditions qui doivent être satisfaites pour que certains récits dans lesquels ils sont rapportés soient jugés *acceptables* ou, au contraire,

inacceptables. » Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Édition numérique, Paris, Gallimard, 2012, p. 365-367.

[19] C'est ce qu'anticipait Boltanski, mais dans le cadre d'une littérature journalistique ou scientifique véridictive, qui s'accaparerait néanmoins les ressources de la fiction : « Ajoutons, enfin, que la reconstitution par les historiens de la manière dont *Les protocoles...* a été fabriqué, et celle de son parcours, conduit au cœur des dispositifs policiers et des dispositifs d'espionnage mis en place par les pays européens — la Russie et la France particulièrement —, à la fin du XIXe siècle et au cours du XXe siècle. De ce fait, *Les protocoles...* peut, tout à fait légitimement, être considéré comme le *résultat d'un complot*, en sorte que, au moins dans son cas, le recours à des explications du genre de celles qu'invoquent les constructions qualifiées de théories du complot est bien fondé. Quant à l'histoire même de cette reconstitution historique — qui se poursuit avec acharnement de nos jours —, on peut penser qu'elle trouverait facilement place dans un récit haletant relevant du journalisme d'investigation, voire dans un roman d'espionnage. » Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Édition numérique, Paris, Gallimard, 2012, p. 257. Il n'envisage pas encore, cependant, les propriétés proprement heuristiques de la fiction.

[20] Car le problème n'est jamais la fiction en tant que telle, mais l'usage frauduleux ou paranoïaque qui en est fait, de la part de l'auteur qui programme son pacte ou les modalités de sa diffusion, ou du destinataire qui s'engage dans une lecture paranoïque : « L'iconoclasme et la paranoïa sont toujours des facilités : quand le soupçon est d'emblée verdict accusatoire, et l'accusation condamnation, il n'y a plus soupçon ni critique, mais délire. D'autre part, c'est supposer à l'image en elle-même une puissance mensongère, ce qui est encore absurde : l'image, par définition, ne ment pas, ceux qui mentent sont les producteurs d'images, les *mimestoï*, qui font passer des copies pour des réalités – même Platon l'iconoclaste savait cela. » Pierre Zaoui, « Falsifier n'est pas mentir. À propos de deux films de Peter Watkins », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, consulté le 26 octobre 2020, http://journals.openedition.org/elh/234, 10 juin 2012, nº 9, p. 37-46.

[21] Boltanski note que nombre de travaux universitaires « prennent pour objet les représentations fictionnelles du complot ou […] mêlent, dans leurs analyses, représentations fictionnelles et cas supposés réels, sans que la frontière soit toujours bien nette. » Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Édition numérique, Paris, Gallimard, 2012, p. 336-337. Il nous semble crucial, au contraire, au vu de ce que nous venons de démontrer, de maintenir la différence entre théorie du complot réelle et théorie du complot fictionnelle (qui a intrinsèquement une dimension métatextuelle critique).

[22] Son modèle de fiction, le Serval-personnage en abyme de la première partie, constitue ainsi pour lui un modèle fallacieux, puisqu'il ne cesse de collecter « de nouvelles et minuscules contradictions sort[a]nt de l'ombre, compliquant un peu plus cette réalité incernable et indiscernable que l'on s'acharne à reconstituer. » *Ibid.*, p. 51. La conception labyrinthique de la réalité comme ensemble « incernable et indiscernable », typique du simulacre, pose les mêmes problèmes épistémiques que l'hypertrophie du détail. Voir p. 77 : « C'est de petits détails insignifiants que le compte rendu de la journée d'aujourd'hui devrait être fait. Et pourtant j'ai le sentiment que mon enquête fait des progrès essentiels. […] [J]e sais que, vues de l'extérieur, toutes ces choses semblent relever d'un délire de persécution ou d'une complotite aiguë. »

Notes du chapitre 9

[1] Voir Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 21-22. « On peut en conclure que l'imposture est un modèle herméneutique problématique pour les œuvres, concurrente et convergente avec celui de paradigme de l'indice, souvent passé inaperçu et qui échappe aux oppositions du vrai et du faux. Les fictions d'investigation et d'imposture représentent un instant charnière dans notre littérature où l'antique quête du héros bascule dans l'enquête. »

[2] La comparaison entre le travail du détective et celui de l'historien de l'art, faite par Ginzburg pour décrire son paradigme, est monnaie courante dans les écrits des historiens de l'art. Voir par exemple Louis-Antoine Prat, « Dessin et connoisseurship : problèmes spécifiques » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre, 2014, p. 135 ; Philippe Costamagna, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016, p. 180 ; Max J. Friedländer, *De l'Art et du connaisseur*, traduit par Henriette Bourdeau-Petit, Paris, Le Livre de poche, 1969, p. 229, 298.

[3] « Car l'histoire de l'art et le connoisseurship ont en commun d'être des savoirs – théoriques ou pratiques – construits en référence au nom de l'artiste, qui leur donne cohérence et unité. Mais celui-ci renvoie à un feuilletage d'idées différentes : sujet empirique, notion du génie singulier, valeur économique, fonction opératoire de classement, enfin valeur épistémologique fondée sur l'idée du style, qui repose sur ce présupposé jamais interrogé de l'autographie. » Charlotte Guichard, « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ANNA_656_1387, 20 janvier 2011, 65e année, nº 6, p. 1389.

[4] Le *connoisseurship* consiste en effet dans « l'appréciation du mérite d'une œuvre d'art, de son authenticité, ou bien de l'identification de son créateur » : le savoir qu'il produit est donc double. C'est à la fois une méthode attributionniste qui assigne une origine à l'œuvre, et un jugement de goût qui permet de l'évaluer. Voir Mary L.

Levkoff, « L'œil vibrant de William Randolph Hearst » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre, 2014, p. 117.

[5] C'est une critique qui a été adressée au *connoisseurship* y compris par des historiens de l'art, qui ont pu évoquer leurs « doutes quant à la possibilité de pouvoir jamais fonder le *connoisseurship* […] sur des critères impersonnels et objectifs. » Voir « The Rembrandt Re-Trial », *The Burlington Magazine*, consulté le 26 octobre 2018, https://www.jstor.org/stable/885239, 1992, vol. 134, nº 1070, p. 285. C'est une préoccupation qu'on retrouvait déjà chez Friedländer lui-même : « dans les écrits sur l'art, seul décide en dernier ressort un je-ne-sais-quoi dont on ne peut discuter. Bien sûr, lorsque nous en venons à parler de l'intuition et de ses évidences (n'est-ce pas là que tout exposé sur le style aborde et fait naufrage ?), nous signons notre démission en tant que savants et même en tant qu'écrivains. » Max J. Friedländer, *De l'Art et du connaisseur*, traduit par Henriette Bourdeau-Petit, Paris, Le Livre de poche, 1969, p. 196-197.

[6] Sur la tendance du roman policier italien en général à exploiter les codes du genre pour proposer une critique sociale et une lecture fortement pessimiste des permanences du passé dans le présent, voir Laurent Lombard, « Le roman policier italien : entre mystère et silence », *Mouvements*, consulté le 16 juillet 2022, https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-3-page-59.htm, 2001, vol. 15-16, nº 3, p. 59-67.

[7] Sur l'écart entre la méthode logique, rationnelle, vantée par les Holmes et autres Poirot, et la réalité de leur pratique d'investigation, faite d'entorses à la rigueur cartésienne, voire d'impostures, voir Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 51-59.

[8] Ce qui, du reste, correspond à l'évolution postmoderne et contemporaine du rapport des historiens de l'art aux œuvres. Sur l'œuvre complet d'un artiste comme collection d'originaux multiples plutôt que d'œuvres-reliques uniques, fonctionnant donc comme une « machine désirante » formant un ensemble cohérent articulé au nom de l'artiste et suscitant le désir par un effet de répétition, voir Charlotte Guichard, « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, consulté le 12 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ANNA_656_1387, 20 janvier 2011, 65e année, nº 6, p. 1389-1392.

[9] Une histoire de l'art qui ne serait plus celle où « la partie la plus sophistiquée du mécanisme d'attribution […] pourrait être définie comme l'avancée d'un nom à partir de données purement stylistiques. » Louis-Antoine Prat, « Dessin et connoisseurship : problèmes spécifiques » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre, 2014, p. 131.

[10] Tel est le sens du plaidoyer de Schwartz : « tandis que le connoisseurship nous permet de voir certains éléments plus clairement, il nous aveugle sur d'autres. La ferme croyance que tel tableau est de tel maître empêche le connaisseur de prendre correctement en compte les preuves divergentes. Il en résulte une déformation de sa conclusion. […] Le connoisseurship comme pratique enthousiasmante et exigeante de l'observation minutieuse et de la comparaison des œuvres d'art, que presque tous les historiens adorent mettre en œuvre, ne devrait jamais être abandonné. Pour nous permettre de le pratiquer avec une plus grande probité, le connoisseurship devrait se voir libérer de l'attente qu'il fournisse des réponses définitives à des problèmes prédéterminés, de quelque façon qu'ils le soient. » Voir Gary Schwartz, « A Corpus of Rembrandt Paintings as a Test Case for Connoisseurship » dans Patrick Michel (dir.), *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument. Actes du colloque des 20, 21 et 22 octobre 2011 à l'École du Louvre*, Paris, École du Louvre, 2014, p. 234-236.

[11] Voir Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après » dans Denis Thouard (dir.), *L'Interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 37-47.

[12] Le choix de l'élégance n'est pas incompatible avec une ambition épistémique : « Pour Copernic, le soleil *devait être* au centre de l'univers, parce que c'était la seule façon dont pouvait se manifester l'admirable symétrie de la création. Copernic n'a pas observé les positions des planètes, comme le firent Galilée ou Kepler. Il a imaginé un monde possible dont la garantie était d'être bien structuré, "gestaltiquement" élégant. » Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 279. La différence entre les prétentions véridictives de Holmes, ou la portée scientifique des travaux de Copernic, et la fiction, ne tient pas nécessairement aux règles idiolectales, mais à la méta-abduction : le monde possible de la feintise ludique partagée reste distinct, ontologiquement, du monde réel, et on n'y peut entrer que par une métalepse qui en manifeste la nature *séparée*.

[13] « Joie maligne de placer en évidence sous les yeux du lecteur le mobile même du crime… A l'écrivain d'énigme est réservée cette délectation issue du risque de trop en dire. » Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 184.

[14] « Le récit d'énigme existe grâce à ce paradoxe : une solution quasi impossible à deviner et pourtant inscrite dans les lignes. » *Ibid.*, p. 245. Voir aussi p. 258 : « avant [Agatha Christie], Austin Freeman avait eu l'ambition de diriger les parcours interprétatifs de ses lecteurs. […] Le lecteur lit mal : il ne repère pas les indices ou, quand il les voit, ne les mémorise pas. » Et p. 260-261 : « Christie, elle, va activer la notion d'antagonisme entre auteur et lecteur. […] Elle ne veut pas que le lecteur découvre la solution : de façon retorse, elle utilise son désir d'élucider

pour mieux l'égarer. » Elle s'y emploie en saturant sémiologiquement le texte pour provoquer une lecture hyperboliquement soupçonneuse, en mêlant indices matériels, textuels et intertextuels, ce qui oblige à multiplier les opérations herméneutiques, « en multipliant bathmologiquement les paliers d'interprétation », en jouant de l'alternance entre hyperdétection et relâchement de la vigilance chez le lecteur… (p. 261-263).

[15] Sur le fait que les processus de lecture soient génériquement différenciés et que le genre (policier, en l'occurrence), agisse comme un principe de *régulation* de l'acte de lecture, voir Richard Saint-Gelais, « Rudiments de lecture policière », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, consulté le 8 juillet 2022, http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1997_num_75_3_4196, 1997, vol. 75, nº 3, p. 789-804.

[16] « Alors que le récit à énigme avait fait de son lecteur un enquêteur sans lui avouer complètement sa mauvaise foi, la fiction contemporaine s'est saisie de ce qui, dans son modèle, n'était resté qu'à l'état de mince virtualité pour en faire le centre de gravité de son imagination : elle a transformé ses enquêteurs en lecteurs et mis en crise l'herméneutique policière. » Maxime Decout, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, consulté le 13 juin 2022, https://www.cairn.info/revue-litterature-2018-2-page-21.htm, 2018, vol. 190, nº 2, p. 21-34.

[17] Voir Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 106.

[18] Voir Richard Saint-Gelais, « Rudiments de lecture policière », art. cit., p. 794.

[19] B. Peeters, « Agatha Christie : une écriture de la lecture », art. cit., p. 167.

[20] « Ainsi apparaît le caractère fondamentalement ambivalent de l'indice : il est dérisoire et essentiel, ce qui a été désigné comme obstacle à la compréhension constitue l'amorce de l'explication. Si l'on ajoute à cela la question de la prolifération des signes et du renversement infini de leurs significations, on voit que l'indice holmésien n'est pas tout uniment, contrairement à ce qui s'écrit parfois, le lieu même d'une lecture positiviste d'un monde que finit toujours par éclairer le magistral flambeau de la raison » ; « l'obstacle à la lecture est ce qui permet de la construire. » Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012, p. 77.

[21] « Malgré leur divergence d'effet (éclaircissement ou obscurcissement), indice et leurre ont des natures strictement identiques. Dotés d'une signification plus ou moins immédiate, insérés dans le flot dynamique du récit, ils offrent la possibilité d'un surcroît interprétable. » Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 230.

[22] Cette complexité sémiologique expliquerait qu'avec l'évolution du récit policier, on passe des indices matériels de Holmes, plus adaptés à une démarche pathognomonique, aux indices linguistiques de Poirot, sémiologiquement plus complexes. Voir Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 91.

[23] Voir Richard Saint-Gelais, « Rudiments de lecture policière », art. cit., p. 795. « Le lieu du roman policier n'est pas le texte mais ce que la lecture, cognitivement, fait de celui-ci : rien n'en est absent qui n'ait été, inconsciemment certes, absenté par le lecteur. »

[24] C'est ce à quoi prétend ostensiblement le récit policier : A. Combes mentionne ainsi le rôle effectif de pédagogue qu'assume Poirot lors de ses explications finales : « en dévoilant ce qu'il convenait d'entendre, il montre surtout ce qu'il importait de lire. » Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 238.

[25] Cette position intenable, cette gêne lectorale, peut aussi se comprendre, comme le souligne M. Decout, comme une invitation à lire contre la solution du détective, que programmerait de lui-même le roman policier, pour inciter à la *contre-enquête*, s'affirmer ainsi « machine à lire » et pluraliser les lectures possibles, voire contradictoires, qui peuvent légitimement être faites de lui. Voir Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, *op. cit*., p. 55-58.

[26] « on lit deux fois l'histoire de l'enquête : la première lecture, au fil de la narration et des découvertes, est elliptique et hermétique, tandis que la seconde, lors des ultimes explications, est explicite, ordonnée et méthodique. […] Ces dédoublements contribuent au plaisir du lecteur qui ainsi assiste à une mise en ordre, une mise en forme. […] Lire et écrire, comme fragmenter et composer, indexer et relier, ou encore arracher un secret et échafauder un système de leurres, constituent deux actions en miroir, et c'est toujours l'avènement d'un récit qui est en jeu. » Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012, p. 171.

[27] « L'argument premier en faveur de cette double dimension métanarrative et épistémologique [du roman policier] est l'équivalence établie entre le récit cohérent et la vérité. Dans la scène finale, consacrée en morceau de bravoure par les romans d'énigme de l'âge d'or, se rejoignent les deux isotopies du savoir et de la narration, révélant que, pour le détective, résoudre une énigme, c'est raconter une histoire, tandis que l'enquête narre simultanément la constitution d'une vérité, la patiente élaboration d'un savoir, et la construction d'un récit. » Le détective est donc à la fois « le lecteur perspicace » des indices et « l'inventif auteur » du récit qui dévoile la solution. » Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012, p. 168.

[28] « La méthode de Sherlock Hommes avance deux principes, deux boucliers pour contrer cet emballement du paradigme indiciel : le refus du décodage terme à terme et le cadrage de la lecture par la typologie et l'analogie. »

Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012, p. 184. Voir aussi p. 184-185 : « [D]ans l'investigation fictive, [...] il s'agit de reconnaître du déjà vu – ce qui fait du détective un enquêteur expérimenté – voire du déjà lu, c'est-à-dire une histoire commune, un scénario convenu, ou ce qu'Hercule Poirot appel un *pattern*, un schéma. »

[29] « On peut donc lire les enquêtes de Sherlock Holmes comme des cas d'école, des leçons destinées à ces disciplines qui étudient les traces, et dont la finalité est l'élaboration d'un récit explicatif : l'histoire ou la psychanalyse, par exemple, comme l'anthropologie ou la critique littéraire. » Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012, p. 177.

[30] Voir les critiques adressées à Poirot dans de la dernière partie de Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998. Voir aussi Benoît Peeters, « Agatha Christie : une écriture de la lecture » dans Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Reproduction en fac-Similé de l'éd. Clancier-Guénaud de 1982, Paris, Hermann, 2012, p. 175. : « Programmer la non-lecture c'est disposer, autour d'une information, suffisamment de parasites […] pour empêcher son dévoilement. Lire Agatha Christie, c'est lire contre Agatha Christie. »

[31] Sur le rôle d'Ariadne Oliver dans l'œuvre d'Agatha Christie, et notamment sur les effets de brouillage entre fiction et réel qu'elle permet, ou les réflexions métatextuelles qu'elle multiplie, voir Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, p. 163-172.

[32] Voir Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012, p. 34.

[33] On en trouvera un excellent exemple dans une confrontation entre Blume et Nightingale, où l'art de la déduction du détective menace de s'enliser dans l'arbitraire et la tautologie, et où la vérité se résume à une déclaration d'autorité que le raisonnement ne parvient plus à étayer. Ni le détective ni le suspect ne peuvent plus rien *expliquer* ; chacun se voit contraint de jouer mécaniquement son propre rôle : « "J'estime qu'une enquête soudaine sur une mort suspecte qui n'a pas encore été déclarée suspecte est suspecte." "Ah, tout s'éclaire. Qui a dit que l'art de l'explication…" Blume le coupa. "Ma patience a des limites, Mr. Nightingale. La conclusion évidente, c'est que vous avez averti le Colonel de l'existence des carnets." "Ce n'est pas la seule conclusion évidente." "C'est celle que je choisis de tirer, répliqua Blume. Réfutez-moi." Nightingale articula chaque syllabe avec la plus grande délibération : "Je n'ai pas averti le Colonel de l'existence des carnets." "Ce n'est pas une réfutation, c'est seulement une dénégation." "C'est aussi la vérité." » "*'I find the sudden investigation into a suspicious death that has not yet been declared suspicious to be suspicious.' 'Ah, much clearer now. Who says the art of explication—' Blume cut across him. 'Don't test my patience, Mr. Nightingale. The obvious conclusion to this is that you warned the Colonel about the notebooks.' 'That's not the only obvious conclusion.' 'It's the one I choose to draw,' said Blume. 'Refute me.' Nightingale spelled out his words with great deliberation: 'I did not tell the Colonel about the notebooks.' 'That's not a refutation, it's just a denial.' 'It's also the truth.'*" Conor Fitzgerald, *The Fatal Touch*, Londres, Bloomsbury, 2011, p. 103.

[34] Dans un sens plus littéral, donc, que dans le roman policier traditionnel, ce qui exacerbe bien sûr la crise herméneutique. Voir Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris, Campagne première, 2012, p. 178-179. « La question centrale "comment savoir ?", commune aux récits de détection et à la clinique, apparaît comme une reformulation de "comment interpréter ?", ce qui correspond à la conception holmésienne du savoir comme activité associée, dans le paradigme indiciel, à l'observation et au raisonnement. »

[35] « Voilà donc l'herméneutique gravement comprise, tant d'un point de vue éthique, puisque le détective n'est pas d'une probité absolue, que d'un point de vue épistémologique. […] L'enquête ne permet plus, comme pour Œdipe, de découvrir une culpabilité ; elle la réalise. C'est l'acte d'interprétation, parce qu'il se prétend éclairant alors qu'il conduit le plus souvent à des simplifications et des erreurs, qui est devenu un acte coupable. » Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 73. C'est aussi une évolution qui correspond à celle du genre policier, qui tend à délaisser le roman à énigme pour le le thriller, le roman noir ou le roman à suspense (p. 67-69).

[36] C'est bien ce qui permet à l'enquêteur lecteur d'assumer une démarche esthétique et littéraire comme une démarche herméneutique heuristique : « La spécificité du discours littéraire est effectivement de pouvoir supporter la contradiction, le paradoxe, l'erreur, et d'en faire la matière même de son rapport au sens. » Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 78.

[37] « Cette importance de l'interprétation s'explique aisément si l'on considère que l'activité délirante revient à substituer une nouvelle réalité à la réalité existante, plutôt que de la refouler. Dans cette perspective, l'interprétation est le mouvement même de cette substitution […]. Car le délirant vit en quête d'une réalité située au-delà des apparences et à laquelle l'interprétation, qui en dessine progressivement les linéaments secrets, lui permet d'accéder. Cette place primordiale de l'interprétation conduit à mettre au premier plan *l'indice*. Signe imperceptible de l'existence de cette autre réalité, l'indice est au cœur de l'activité de pensée chez le délirant, qui y voit à la fois la confirmation de son intuition et la preuve de son élection. » Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 112.

[38] « Si seulement je pouvais voir un seul détail dans le paysage qui se rapporterait sans ambiguïté à un seul signe sur la carte. » "*If only I could see one single detail in the landscape that related unambiguously to one single sign on the map.*" Michael Frayn, *Headlong*, [1999], London, Faber & Faber, 2005, p. 178. Ce signe prendra la forme du « petit marcheur », "*little walker*", auquel il consacre un chapitre entier : « Si je pouvais trouver un petit marcheur descendant des froides contrées nordiques de Mars, j'aurais identifié [le tableau] au-delà de tout doute possible. Je serais l'homme qui a enfin résolu le mystère de Bruegel. J'aurais levé le voile, révélé la silhouette cachée derrière la toile. » "*If I could find a little walker coming down from the cold north lands of March I should have identified it beyond a doubt. I should be the man who'd finally solved the mystery of Bruegel. I should have lifted the veil, revealed the hidden figure behind the canvas.*" (p. 182.) L'indice pathognomonique prend une puissance considérable : non seulement il révèle l'auteur et l'origine de l'œuvre, mais il l'explique à lui seul, il fonctionne comme une clé universelle de la bruegelité. Évidemment, dans ce roman au double pacte de lecture, l'ironie est également métatextuelle : le petit marcheur égaré, c'est aussi Martin… (p. 215). Voir aussi p. 235, ou p. 385. Évidemment, le *petit marcheur* n'existe pas sur le tableau (p. 247) : l'indice pathognomonique n'est que le leurre construit par Martin pour soi-même pour tenter de retrouver un corrélat objectif à son désir d'attribution : là où Blume *espère* en trouver un pour conforter son pari interprétatif, et trouver une pierre de touche pour mettre à l'épreuve son acte de croyance, Martin en invente un de toutes pièces, tant il voudrait que son interprétation soit performative. C'est ce qui distingue, en termes de recevabilité, la méthode du commissaire de celle du philosophe : la première est délibérément fiduciaire et assumée comme telle ; la seconde est un simulacre de véridiction pour tenter de concrétiser un désir – si bien que Martin ne cesse de se défausser au moment de chercher la preuve objective de son attribution qu'il a pourtant promise à son épouse, voire cesse même parfois d'y croire (voir p. 306).

[39] « Et il est vrai qu'on peut être un grand connaisseur sans être un historien ; mais pas un grand historien si on n'est pas un tant soit peu connaisseur (car cela impliquerait qu'on parle des tableaux sans même avoir conscience de leur être propre, de leur réalité). » Federico Zeri, *J'avoue m'être trompé. Fragments d'une autobiographie*, Paris, Gallimard, 2002, p. 48. Martin, bien sûr, n'est ni l'un ni l'autre.

[40] Alors que c'est bien ce que fait Bayard dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* : tout le raisonnement qui conduit à incriminer Caroline Sheppard est falsifiable, et le lecteur est incité à produire sa propre contre-conquête. C'est Poirot, à en croire Bayard, qui se rend coupable de ne pas s'en tenir aux règles de son propre jeu, d'où le caractère contestable de sa solution, *a fortiori* quand elle est présentée comme la seule possible.

[41] Il y a un jeu intéressant sur ce point au niveau de la couverture : le livre entièrement ouvert, la tranche, la première et la quatrième de couverture forment presque dans son entier *La Chute d'Icare* de Bruegel ; mais la première de couverture ne représente que le tiers droit du tableau, redonnant toute sa centralité au personnage en train de se noyer, alors même que le tableau est célèbre pour en avoir fait un simple détail à l'échelle de la composition tout entière et de la nature indifférente à l'*hybris* humaine. L'indice ainsi hypertrophié est révélateur, en ce qu'il annonce l'échec de Martin (et son identification avec le noyé du supposé Bruegel qu'il découvre), mais au prix de la trahison de la signification d'ensemble de l'œuvre. La couverture met ainsi en exergue, discrètement, le drame tragi-comique de la lecture qui se joue dans le récit.

[42] Et, de fait, il invente une vraie petite fiction de faussaire pour égarer les soupçons de Tony, avec détails intrigants suscitant l'adhésion (Michael Frayn, *Headlong*, [1999], London, Faber & Faber, 2005, p. 106.) et *suggestio falsi* (p. 111) pour lui faire produire lui-même des déductions erronées, fiction si convaincante qu'il hésite à y croire lui-même (*ibid*).

[43] Il développe un complexe d'Actéon tel (Michael Frayn, *Headlong*, [1999], London, Faber & Faber, 2005, p. 323-324.) qu'il se met à préférer parler à la Hélène peinte du tableau de Giordano qu'à son épouse, la première ayant la bonne grâce de ne pas le contredire.

[44] Le narrateur sait ménager des effets de complicité avec son lecteur, à l'image du moment où il parodie *And then there were none* d'Agatha Christie pour retracer la dislocation et la disparition du cycle des saisons de Bruegel. Michael Frayn, *Headlong*, [1999], London, Faber & Faber, 2005, p. 345-347. En règle générale dans le roman, l'intertextualité policière est assumée comme un outil de distanciation ironique en même temps qu'une *captatio benevolentiae* capable de conférer un aspect divertissant au récit.

Notes du chapitre 10

[1] « À peine deux années plus tard, en 1873, se déchaîne en Europe une crise économique sans précédent, destinée à se prolonger pendant plus de vingt ans et égale en gravité à celle de 1929 et à l'actuelle… que nous avons la bonne fortune de vivre en direct. » "*Appena due anni più tardi, nel 1873, si scatena in Europa una crisi economica senza precedenti, destinata a proseguire per più di un ventennio e pari per gravità a quella del 1929 e all'attuale... che abbiamo la fortuna di vivere in diretta*." Dario Fo et Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, Parma, Guanda, 2014, p. 18. Voir aussi p. 25-27 sur la crise du secteur immobilier et des institutions de *crédit* : la confiance sociale est abîmée bien avant que Ciulla n'entame son faux-monnayage ; et p. 36 pour une comparaison des cycles de crise économique et d'une conception cyclique de l'histoire.

[2] « À moins d'y porter une inscription très particulière un billet de banque a vite fait de rejoindre la cohorte anonyme de ses semblables : il matérialise dans sa forme même l'équivalence la plus générale, pur signe sans autre valeur d'usage que l'échange lui-même. » Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, 2e éd., Paris, Pétra, 2014, p. 16.

[3] Car le soupçon du faux billet empêche celui-ci de fonctionner comme pur signe, redonne à son signifiant une importance concrète et lui confère un caractère énigmatique. « Le surgissement du [faux] billet de 200F est un cas exemplaire de tension entre la transparence des objets du monde ordinaire et le régime de la critique [… qui suspend] quelques instants le rapport d'évidence. » Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, 2e éd., Paris, Pétra, 2014, p. 18-19.

[4] « Le contrat de lecture est ainsi déterminé par la notion de "genre". Le genre est ici à définir, comme le propose Philippe Hamon, "non pas tant comme un stock de *motifs* ou de registres stylistiques obligatoires, comme dans la tradition rhétorique, mais à la fois comme un *pacte* de communication plus ou moins implicite et comme un *cahier des charges* formant contrat et contrainte". C'est dire que les règles du genre concernent autant la réception que la création : elles indiquent la perspective dans lequel le texte est à lire. » Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 122.

[5] « L'auteur policier va s'interdire d'utiliser tout le réel, avec ses rencontres, ses hasards, en un mot ses facilités. Il définira *a priori* la part de réel, c'est-à-dire la part de concret, qui pourra être tolérée dans un roman policier. Et il est évident qu'elle sera aussi petite que possible. » Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, p. 97.

[6] Les emprunts littéraires contemporains aux formes policières ne sont bien sûr pas propres aux récits de faux : « puiser dans la littérature policière des mises en récit de la connaissance et des pratiques d'investigation : une manière de mettre le savoir en suspens, avec ses avancées hypothétiques et ses apories cognitives » serait l'un des traits majeurs de la littérature contemporaine (Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op. cit*., p. 56.) Le roman de faux se signale, toutefois, non seulement par sa reprise de ces mises en récit et de ces pratiques, mais par l'organisation de leur déraillement, leur sabotage heuristique. Là où la littérature contemporaine en général s'intéresse aux « troubles herméneutiques » et aux « failles dans la narration » (p. 57) qui signent une forme de défaite de la rationalité triomphante du roman policier traditionnel, le roman de faux construit sciemment ces failles, provoque ces troubles. Là où elle propose une « éthique de l'opacité » (*ibid*.) qui préserve le secret de la mise au jour de l'enquête, les romans de faux se construisent selon une éthique fiduciaire qui n'en reste pas à la suspension du jugement mais propose au lecteur, d'une manière ou d'une autre, de trancher.

[7] Sur l'usage politique par Sciascia du genre du *giallo* et de ses clichés, voir Claude Ambroise, « Sciascia e il giallo » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Milano, Mursia, 1974, p. 236-238. « [L]e vrai problème n'[y] est pas la résolution de l'énigme mais l'impossibilité de faire que la vérité devienne vérité d'État : il y a un certain optimisme de l'intelligence (on peut savoir qui sont les coupables) mais il manque une perspective pratique. […] L'enquêteur impuissant renvoie à une situation historique où l'État agit comme une structure absente, tandis que le mécanisme de la *detective-story* (on découvre le coupable qui sera remis à la justice et dont on fera le procès) ne peut exister sinon comme idéal et donc manque. »

[8] Aussi faut-il dans une certaine mesure prendre au sérieux le discours ironique de l'abbé lorsqu'il se décrit à l'indirect libre comme « un homme qui, à partir de signes fragiles et incertains, mettait au jour la mémoire du passé » ("*un uomo che da labili e incerti segni portava alla luce la memoria del passato*") : c'est bien une certaine mémoire du passé, celle de la civilisation arabe en partie effacée, que Vella met en lumière. *Ibid.*, p. 84. À l'inverse, Lopez y Royo félicite chaleureusement l'aveuglé Airoldi (voir p. 116) d'être de ceux qui « s'en tien[nent] à chercher les choses du passé […] sans que cela ne les démange de mettre le monde sans dessus dessous… » ("*gente come voi, che se ne sta a cercare le cose del passato […] senza il prurito di mettere sottosopra il mondo…*", *ibid*, p. 104).

[9] La vérité d'un Grassellini n'est que celle des rapports de force : Grassellini n'a pas vu le manuscrit de Vella, il lui manque, comme il le dit lui-même, le *corpus delicti*, l'original absent que désire son enquête et dont elle compense le manque en produisant le récit à même de satisfaire le pouvoir. Aussi le narrateur souligne-t-il ironiquement à propos de son interrogatoire du complice de Vella, qu'il aurait suffi au juge d'aller au bout de sa logique, de faire torturer sa victime, pour parvenir à la vérité complète… *Ibid.*, p. 98-99.

[10] On trouvera le reflet parodique de l'enquête de Grassellini dans la *Conversazione* nobiliaire, qui reprend également les clichés du roman à énigme pour montrer comment les intérêts économiques bien compris de l'élite sicilienne priment sur toute morale de la vérité : les marquis se demandent à qui profitent le crime, s'inquiètent de savoir si Grassellini a trouvé « des preuves concrètes, des preuves policières » ("*prove concrete, prove sbirresche*") de la falsification de Vella – le tout, pour savoir comment récupérer leurs privilèges nobiliaires (Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009, p. 92-93.).

[11] Sur la critique par Sciascia de la présupposition par le pouvoir de l'identification de la force et la raison, voir Gianni Scalia, « Il primo lemma di Leonardo Sciascia » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita, 1985, p. 155.

[12] Lorsque Sciascia mobilise la forme policière dans un but épistémique et éthique, c'est pour miner les résultats de l'enquête par une investigation nécessairement rongée par le doute et l'incertitude. Dans ce cas, c'est l'hybridité générique du récit policier et du conte philosophique qui garantit une portée véridictive éthique à l'enquête. Voir Carlo A. Madrignani, « Il gioco degli enigmi » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita, 1985, p. 139. Il conserve alors la logique normative et ludique du récit policier, mais s'en sert comme d'un dispositif pour remettre en cause tout ce qui relève de la *doxa*, pour refuser la visée d'une vérité univoque et définitive au profit du mouvement même du doute qui relance l'enquête, de la lutte toujours renouvelée du doute et de la raison (p. 140), d'un principe anti-illusionniste non de dévoilement mais de mise en question (p. 142).

[13] Cette sympathie est plus généralement un humanisme, comme le justifie Vella lorsqu'il tente d'expliquer au baron Fisichella pourquoi il refuse de s'enfuir et veut aller au bout de sa condamnation et de sa peine : « L'expérience qui vous manque, à vous, n'appartient pas à l'homme […]… Mais la prison si, la prison est bien de l'homme : je dirais même qu'elle est dans l'homme. » On retrouve le parallélisme des prépositions *de* et *dans*, *de* et *in*, qui caractérisait l'imposture. "*Quello che a voi manca di provare non appartiene all'uomo [...]… Ma il carcere sì, il carcere è dell'uomo; direi anzi che è nell'uomo*." Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, [1963], Milano, Adelphi, 2009, p. 150. Vella s'affirme ainsi prêt à payer de l'emprisonnement le dévoilement à tous de son imposture en particulier (p. 152), et avec elle de l'imposture de la société sicilienne en général. Le basculement d'une conception de la vérité comme triomphe de la raison à une conception de la vérité comme capacité d'empathie, avec toute la prudence épistémique et cognitive que celle-ci implique, se retrouve également dans l'évolution du récit policier de Dupin à Maigret et de Holmes à Adamsberg (voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 58.)

[14] C'est pourquoi la bibliothèque est le lieu du crime pour Vella (L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, *op. cit.*, p. 141.), et pourquoi l'une des pensées majeures de Di Blasi lors de son arrestation est pour sa bibliothèque et ses lectures. Nourris de lectures et de poésie, transmis par des archives textuelles, exécutés partiellement ou totalement à travers des livres (les faux codex, les écrits juridiques engagés de Di Blasi), les gestes des protagonistes s'offrent à une relecture, une nouvelle interprétation pour le lecteur amené à en reconsidérer la portée historique, indépendamment de la condamnation ou de la défaite officielles.

[15] « "*Giallo*" est chez Sciascia un substantif qui indique la reconstruction de la vérité. Le monde, l'histoire telle que les hommes la voient, la comprennent et la justifient, dissimule la vérité ; c'est pourquoi il faut que celle-ci soit rétablie à travers une interprétation des faits différente de celle qu'on en donne communément le bon sens. » Giovanni Falaschi et Piergiovanni Pelfer, « La scomparsa di Majorana: un'occasione di dibattito mancata » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria, P. Lacaita, 1985, p. 329.

[16] « Mais la chose écrite est toujours un faux ou du moins elle est liée à la manipulation : ce n'est pas un hasard si l'une des œuvres les plus ambitieuses de Sciascia est *Il Consiglio d'Egitto* […]. L'ambiguïté de l'écrit, ainsi que sa fonction centrale dans tous les livres de Sciascia, renvoie au fondement socio-historique de la production littéraire en Sicile, indissociable de la dialectique pouvoir-"chose écrite". » Claude Ambroise, « Sciascia e il giallo » dans Antonio Motta (dir.), *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Milano, Mursia, 1974, p. 241-242.

[17] « Chaque histoire d'enquête et de conjecture nous raconte quelque chose près de laquelle nous habitons depuis toujours (citation pseudo-heideggérienne). La raison pour laquelle mon histoire de base (qui est l'assassin ?) se déploie en tant d'autres histoires, toutes histoires de conjectures, toutes autour de la structure de la conjecture en tant que telle, est à présent claire. Un modèle abstrait possible de la conjecturalité est le labyrinthe. […] Il y a ensuite le labyrinthe maniériste : si on le suit, on se retrouve avec une espèce d'arbre entre les mains, une structure à embranchements avec de nombreuses voies aveugles. Il n'y a qu'une issue, mais on peut se tromper. Il faut un fil d'Ariane pour ne pas se perdre. Ce labyrinthe est un modèle de *trial and error process*. Enfin il y a le réseau, ou plutôt ce que Deleuze et Guattari appellent rhizome. […] L'espace de la conjecture est un espace rhizomatique. Le labyrinthe de la bibliothèque [dans *Il nome della rosa*] est encore un labyrinthe maniériste, mais le monde où Guglielmo s'aperçoit de vivre est déjà structuré en rhizome : ou plutôt, il est structurable, mais jamais définitivement structuré. […]. Le lecteur naïf est entré en contact direct, sans médiation des contenus, avec le fait qu'il est impossible qu'il y ait une histoire. » Umberto Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) » dans *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 397. C'est cette lecture rhizomatique, qui renverse le modèle policier traditionnel et son labyrinthe maniériste, qu'il faut donc pratiquer : une lecture qui s'articule et se désarticule au fil des échanges sur le réseau, comme on en trouve également le motif dans *Par les écrans du monde*.

[18] Sur *Flaubert' Parrot* comme « roman policier intellectuel » et sur les différents types d'enquête, « référentielle, épistémologique et méthodologique, et stylistique », qui s'y entremêlent, voir Vanessa Guignery, « Sur la piste des perroquets. Les figures de la quête dans Flaubert's Parrot de Julian Barnes » dans Antoine Capet, Aïssatou Sy-Wonyu et Philippe Romanski (dir.), *Flaubert's Parrot de Julian Barnes : « Un symbole du logos ? »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 29-45.

[19] *Imprimatur* et *Secretum* de Monaldi et Sorti sont les seules œuvres du corpus à postuler sérieusement l'existence de complots historiques comme facteur explicatif décisif (et ignoré) de l'histoire politique européenne, à relire l'histoire sous un angle principalement conspirationniste (c'est le « mythe du complot » historique que décrit

Emmanuel Kreis, *Les Puissances de l'ombre. La théorie du complot dans les textes*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 7-10.). Ce sensationnalisme révisionniste se pare prudemment, on l'a vu, d'une forme de reprise ludique des codes policiers pour jouer à la fois la carte de la fiction et celle de la révélation polémique. Comme dans *Q* de Luther Blissett, Monaldi et Sorti dédient leur ouvrage aux vaincus de l'histoire, victimes de forces politiques écrasantes dont le pouvoir réactionnaire et meurtrier est incarné de manière manichéenne dans des acteurs historiques singuliers, qui ne sont pas présents comme protagonistes de l'intrigue, mais constamment évoqués comme antagonistes absolument maléfiques : le cardinal Carafa dans *Q*, le pape Innocent XI dans *Imprimatur*. Le recours au complotisme s'y présente ainsi comme la *mise en intrigue* efficace d'un discours doublement critique, sur les injustices et les exactions passées, et sur leur place et leur représentation dans l'historiographie contemporaine. Il s'agit donc d'un cas, marginal dans le corpus, d'exploitation sérieuse des potentialités cognitives et narratives de la forme complot, quoique les effets de montage textuel, de polyphonie énonciative et d'intertextualité qui saturent ces textes créent une forme minimale de distanciation et rappellent le caractère *fictif* de ce qui serait autrement un pamphlet conspirationniste classique. Le complot s'y donne ainsi à lire comme une expérience de pensée, une fiction heuristique pour mettre en exergue les principes sur lesquels se fondent l'écriture de l'histoire. Les membres de Luther Blissett devenus Wu Ming reviennent d'ailleurs en 2021 sur ce nécessaire partage entre fictionnel et factuel, en critiquant dans *La Q di Qomplotto* la manière dont QAnon se serait inspiré, à les en croire, du complot de *Q*.

[20] Sur la manière dont la « poétique du collectionneur » « élabore un abrégé méthodologique d'écriture » dans l'œuvre de Perec, voir Tiphaine Samoyault, « Le Collectionneur », *Le Cabinet d'amateur*, décembre 1997, nº 6, p. 83-100. Elle y analyse notamment les rapports de la collection au faux et au manque, et du collectionneur au faussaire, y compris dans *La Vie mode d'emploi* et *« 53 jours »*, que nous n'abordons pas ici car la collection n'est pas le dispositif central de construction de l'intrigue qu'elle est dans *Un cabinet d'amateur*, *De toutes pièces* ou *Athena*. Elle conclut que la « textualisation extrême de l'écriture est chez Perec une modalité de l'écriture collectionneuse, reflet du monde dans les objets. L'écriture est collectionneuse dans la mesure où elle accumule dans le temps de plus en plus d'indices de son propre univers. […] Le modèle inimitable, qui rappelle ou convoque, par certains aspects, l'*unica* de James Sherwood, est aussi le rêve impossible de la collection : faire tenir en une pièce le monde entier ou dans une toile toutes les histoires. Mais c'est bien en définitive ce que réussit le roman, seul miroir capable de se promener et donc d'intégrer les infinies transformations liées à l'espace et au temps. » (p. 100).

[21] Ce qu'on peut relier à une tendance plus générale de la littérature contemporaine en butte à une crise des savoirs et à l'expansion infinie de l'encyclopédie : « cette démesure où tout semble déjà dit dérobe à l'écrivain l'initiative de la création et le contraint à mener un travail soustractif de détournement contre l'accumulation monstrueuse de l'encyclopédie. Le voilà désormais plagiaire, imposteur, copiste ou faussaire, dans une entreprise pour miner de l'intérieur la volonté de maîtrise et d'appropriation au cœur du projet encyclopédique. L'encyclopédie ménage l'espace d'une ressaisie de soi. » Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 28.

[22] En ce sens, ces réécritures du roman de collection appartiennent aux fictions encyclopédiques, telles que les définit L. Demanze : « La cartographie toujours à recommencer du réel se change en labyrinthe, et l'énoncé de savoir devient objet de soupçon et de doute. La hiérarchisation des informations et des sources, qui distribuaient les connaissances dans l'espace de la page, se trouble pour s'étoiler ou s'élaborer en réseaux, nouer des connexions inattendues et produire des rencontres insolites. L'ivresse de l'inventaire et la frénésie de l'énumération, qui commandent à la collecte encyclopédique, font peu à peu naître le soupçon qu'il y aura toujours un manque à savoir, qui fera défaut aux plus vastes sommes. » Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 27.

[23] Pour C. Reggiani, la déprise issue de la dislocation de la collection peut aussi se lire comme un adieu au roman en général, et au « romans » en particulier qu'est *La Vie mode d'emploi* : « *Un cabinet d'amateur* substitue au roman d'artiste dont relevait encore *Le Condottière*, roman d'un "faussaire de génie", un roman du collectionneur. […] Le projet littéraire d'adieu au genre du roman, mis en forme par le mode énumératif de la liste, se trouve relayé, du point de vue diégétique, par les motifs de la distanciation référentielle, le faux et le manque […]. L'écriture de l'adieu au roman se déprend des choses et des êtres qui donnaient consistance aux univers fictionnels pour aboutir à l'évanouissement final de toute référence. Si, dans *Un cabinet d'amateur*, l'écrit se trouve d'abord doté d'une fonction de d'authentification, celle-ci est bientôt déjouée […] par la péripétie finale : contrairement au *topos*, l'écriture perecquienne, dans les formes discontinues de son nihilisme romanesque, ne sauve rien, ne saurait être la garantie d'aucune présence pérenne. » Christelle Reggiani, *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 102-106.

[24] « Le roman flaubertien cristallise un basculement dans le conflit entre littérature et savoirs : les écrivains vont dès lors fréquemment considérer les savoirs comme des constructions rhétoriques, sinon fictionnelles, qui s'ignorent. » Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 14. La différence, bien sûr, c'est que le roman contemporain de faux, s'il revendique un caractère épistémique *sui generis* à la fiction, ne confond pas fiction et faux : la critique de la véridicité comme

pur dispositif rhétorique ne s'y accompagne pas d'une réduction de tout ce qui n'est pas strictement factuel ou référentiel à la fiction. Voir aussi p. 24 : « Une telle approche de la narration semble bien renoncer volontairement à la suspension de l'incroyance, au cœur du pacte fictionnel. Le récit n'instaure pas un pacte romanesque, fondé sur une croyance lucide, mais un scepticisme actif qui met au premier plan la réception et l'appropriation problématique des savoirs, leur mise à l'épreuve et leur exposition. » La mise à l'épreuve de ces savoirs dans le roman contemporain de faux en passe, au contraire, comme on l'a vu, par un pacte fiduciaire.

[25] Et en ce sens l'éloge de la fiction qui s'élabore sur les débris de la collection est un anti-illusionnisme, une manière de faire à nouveau la part du reflet et de la déformation, contrairement aux cabinets traditionnels : « Les liens analogiques et les architectures secrètes à l'œuvre au sein du cabinet permettent de créer artificiellement un réseau de correspondances, à l'heure où le microcosme et le macrocosme, l'homme et la nature cessent de renvoyer l'un à l'autre. Si le cabinet permet d'embrasser le monde comme un tout organisé, c'est essentiellement parce que le savant construit *de toutes pièces* cette unité, qu'elle est le résultat d'une création susceptible de racheter le désordre apparent du monde : il n'est pas un reflet du réel, mais produit l'illusion d'un ordonnancement. » Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 251.

[26] Sur le retour dans le roman historique contemporain, après la période postmoderne, de la préoccupation de l'équilibre entre histoire et invention, voir M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, *op. cit.*, p. 10. Sur *Il Consiglio d'Egitto* comme roman historique manzonien, voir Fabio Moliterni, « Letteratura come scrittura dello strazio. Per una rilettura de Il Consiglio d'Egitto di Leonardo Sciascia », *Critica letteraria*, consulté le 28 septembre 2021, https://www.torrossa.com/en/resources/an/2198087, 2003, III, nº 120, p. 544.

[27] Sur l'influence de Manzoni et de Sciascia dans l'écriture d'Attanasio, voir Massimo Schilirò, « L'archivio salvato. Appunti sulla narrativa di Maria Attanasio », *Le forme e la storia*, consulté le 5 décembre 2017, https://www.academia.edu/23429460/L_archivio_salvato_Appunti_sulla_narrativa_di_Maria_Attanasio, 2008, nº 1-2, p. 1037 ; Giuliana Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura. Riflessioni sulla narrativa storica di Maria Attanasio », *Strumenti critici*, septembre 2009, nº 3, p. 473-474.

[28] Voir Maria Di Venuta, « La "fredda" e "allegra" impostura dell'abate Vella nella Palermo settecentesca » dans Luisa Scalabroni (dir.), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 288.

[29] Sur l'usage de la micro-histoire, dans le sillage des travaux de C. Ginzburg, comme outil critique pour repenser les dimensions épistémiques et éthiques du roman historique en Italie, voir Catherine De Wrangel-Lanfranchi, « Écriture et Histoire dans le roman historique postmoderne en France et en Italie. Peut-on parler de la constitution d'un modèle national ? » dans Stefano Magni (dir.), *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 55-65.

[30] C'est notamment ce qui sépare Attanasio de Sciascia, comme elle le note elle-même dans « Passione e leggerezza », dans *Segno*, 1999, p. 24-28 : « l'attention créatrice de Sciascia, concentrée sur le rapport vérité-imposture justice-pouvoir liberté-intolérance, ignore tout intérêt gratuit pour la micro-histoire, passant sous silence […] tout ce qui ne peut être ramené à l'exemplarité éthique ou civile d'un récit : dans ses romans, par exemple, il n'y jamais de représentation globale de la sphère émotionnelle et des sentiments intimes des personnages ; de là également le peu de relief des présences féminines qui ne deviennent jamais personnages pourvus d'un monde reconnaissable de passions, de sentiments, de besoin de justice. » Cité par G. Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura », art. cit., p. 474.

[31] G. Adamo rappelle en note que l'équivalence en dignité et en importance de la « grande histoire » et de la « micro-histoire » proposée par Maria Attanasio rejoint celle d'historiens comme C. Ginzburg et M. Maggiani, et l'autorise à recourir à l'invention pour combler les lacunes de la première. G. Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura », art. cit., p. 480.

[32] Pour un exemple de critique littéraire du roman historique sicilien en général, et du roman de Lampedusa en particulier, qui rejoint les reproches d'Attanasio, voir Matteo Di Gesù, « Periferici e postmoderni : la nuova narrativa siciliana » dans *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, F. Angeli, 2003, p. 89.

[33] Sur ce point, on peut se référer à Giuliana Adamo, « Letteratura ed impegno: l'eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio », *La Libellula*, consulté le 12 septembre 2018, http://www.academia.edu/1237171/Epic_and_Ethics._Il_NIE_e_le_responsabilit%C3%A0_della_letteratura, décembre 2009, nº 1, p. 87-94 ; G. Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura », art. cit., p. 483-484.

[34] Alors que pour la spécialiste du roman historique italien M. Ganeri, qui préfère parler de « mode » plutôt que de « genre » historique, c'est bien le pacte fiduciaire spécifique à ces œuvres, transparent et fiable, qui les définit et les singularisent. Voir M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, *op. cit.*, p. 9-10.

[35] Pour la comparaison entre l'archive originale et sa transcription dans les romans, nous nous appuyons sur la lettre reproduite dans la thèse de Trinidad Durán Medina, d'après *AS CT Procura del Re presso il Tribunale civile e penale di Catania, Processi penali, anno 1923, b. 725 bis*, (folios 142-143). Trinidad Durán Medina, *Traducción, edición y estudio de la novela Il falsario di Caltagirone, de Maria Attanasio*, Thèse de doctorat, Université de Séville, Séville, 2017, p. 134-136 vol. II. La lettre est reproduite dans M. Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, *op. cit.*, p. 124-126. Et dans D. Fo et P. Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, *op. cit.*, p. 73-75.

[36] Sur les liens entre Ciulla et les figures féminines et féministes d'Attanasio, voir Giuliana Adamo, « Maria Attanasio: A Female Voice in Contemporary Historical Writing », *Italica*, consulté le 12 septembre 2018, https://www.jstor.org/stable/43895226, 2015, vol. 92, nº 1, p. 121-137 ; G. Adamo, « La deliberata infedeltà della scrittura », art. cit. ; Nicolò Messina, « "Il condominio di via della notte". Invito alla narrativa di Maria Attanasio », *Zibaldone. Estudios italianos*, consulté le 14 septembre 2018, https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6984, 2014, vol. 2, nº 2, p. 79-88 ; S. Todesco, *L'isola delle madri assenti*, *op. cit.* ; T.D. Medina, *Traducción, edición y estudio de la novela Il falsario di Caltagirone, de Maria Attanasio*, *op. cit.*

[37] « L'invention du document et la fiction de l'archive manifestent bien l'ambition extrême du roman contemporain face à l'histoire : par elles, le roman entend retrouver le texte perdu de l'histoire, pour le produire sur la scène publique. Mais dans le même temps, […] cette ambition s'assortit de sa propre critique : le mime de l'historiographie se produit en fiction, et se donne à voir comme fiction ; la récupération du texte secret de l'histoire est mise en scène et "dénoncée" (au sens étymologique de publiée, rendue manifeste et publique) par son auteur, pour mettre en garde le lecteur contre les risques et les conséquences de cette réécriture. L'autorité du texte littéraire n'étant plus seulement suspendue à son usage ludique, elle doit faire l'objet d'une reconnaissance libre et entière – et c'est l'un des enjeux du roman de créer les conditions d'exercice de cet acte de reconnaissance. Dans le modèle du texte "feuilleté" invoqué par Michel de Certeau, la légitimité du discours historiographique repose sur le fondement de la chronique, qui "joue comme réalité" : dès lors que le roman donne ouvertement à lire cette chronique à la fois comme réalité et comme fiction – comme pseudo-réalité –, elle met l'accent sur le processus même d'auto-légitimation du discours qui l'intègre et oblige à poser la question de sa validité et de sa responsabilité. » Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 157.

Notes du chapitre 11

[1] Pour une mise au point sur l'évolution des rapports entre fictionnalité et factualité et le dépassement de la simple opposition binaire entre vérité et simulacre dans la définition de la fiction, et sur les « programmes de vérité » et les « socles épistémologiques » sur lesquels repose la partition entre fait et fiction, voir l'introduction dans Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

[2] « Les littératures factuelles peuvent ainsi être définies, suivant une approche relevant de la pragmatique plus que de la poétique, comme des énoncés littéraires dont la valeur de vérité pourrait être mise à l'épreuve dans la réalité extra-littéraire. Elles prétendent garantir une fidélité de leur contenu aux "faits". » Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 18-19.

[3] Voir le commentaire de D. Cohn : « dans le langage de Freud, le plaisir et le jeu ont un antonyme commun, à savoir la réalité, comme l'illustre le couple de contraires "principe de plaisir/principe de réalité" (*Lustprinzip/Realitätsprinzip*) » ainsi que son affirmation selon laquelle « le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais – la réalité […]. » Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, traduit par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001, p. 77. Sur le retour au plaisir du texte, après une période avant-gardiste et structuraliste, chez Eco par exemple, voir Margherita Ganeri, *Il « caso » Eco*, Palermo, Palumbo, 1991, p. 72. Ce retour, rappelle-t-elle, se joue « sur l'exigence d'opposer au relativisme épistémologique des "structures absentes" l'alternative d'une structure fabulatrice "forte" et rassurante. » (p. 73).

[4] « Le vrai littéral serait-il une forme de proclamation du faux ? Répondre à cette question amène à rappeler qu'à mesure que le vrai attesté empiriquement s'avère impossible à atteindre [*adequatio intellectus rei*], les degrés d'exigence de la preuve s'orientent vers des régimes de vérité de plus en plus éloignés de faits attestés allant de la présomption jusqu'à la fiction dans le domaine juridique au non-fait en politique, au dévoilement en sociologie ou en histoire. Ainsi le statut de vérité peut accepter de moins en moins de réalité effective. Pour comprendre cette mise à distance, ne faut-il pas rappeler, sur les traces de Russel, que la preuve est toujours un métalangage et qu'elle relève d'un ordre qu'il faut dissocier de la vérité. » Françoise Reumaux, « Postface » dans Françoise Reumaux (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé, 2005, p. 242-243.

[5] « Le caractère convaincant d'un récit est le résultat d'une conspiration mutuelle dans laquelle l'auteur et son public s'engagent en toute liberté. » Margaret Macdonald, citée par Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 124.

[6] Caïra rappelle du reste que « la fictionnalité d'une œuvre ou d'une expérience est *indépendante de son substrat ontologique et formel*. » *Ibid.*, p. 207. De même que, dans l'appréhension de la vérité, si l'approche pragmatique est préférée à l'approche ontologique, la seconde n'est pas entièrement répudiée (voir, au chapitre précédent, l'analyse de l'iconoclasme "révolutionnaire" du narrateur d'*Excusez les fautes du copiste*), de même, dans la définition de la fiction, on pourra reconnaître l'importance des indices internes de fictionnalité ou de factualité tout en insistant sur le cadrage pragmatique (voir p. 209).

[7] Pour l'analyse d'un exemple de « stratégie d'accréditation par voie d'*érudition apocryphe* » et de mimésis formelle d'un texte faussement scientifique et réellement manipulatoire, voir Frank Wagner, « Marbot à l'épreuve

de la relecture », *Poétique*, consulté le 14 mai 2018, http://www.cairn.info/revue-poetique-2017-2-page-259.htm, 2017, nº 182, p. 259-278.

[8] Voir, à ce sujet, la question de Claudio Magris et la réponse d'U. Eco sur la réception du *Cimitero di Praga* dans le *Corriere della Sera*. Magris remarque : « Je suis resté cependant perplexe, car toutes les questions [qui ont été posées à Eco lors d'un entretien télévisé] portaient sur des faits et des problèmes, l'antisémitisme, les francs-maçons, les jésuites, et ainsi de suite, comme si on parlait d'une étude historique et non d'un roman, où certes les faits et les idées comptent, mais où compte surtout la manière dont ils sont narrés, réinventés, dont ils deviennent langage. » Eco réplique : « Tu devrais savoir d'expérience que les gens ne savent pas lire les romans. Ils ne savent pas non plus lire les essais […]. Je pense toutefois qu'il est juste que pour mon dernier roman on se soit concentré sur ses contenus "historiques" : il m'importe moins qu'on en apprécie la technique narrative (même si j'y ai consacré tant d'efforts) que, pour ainsi dire, l'élan moral. Je voulais contribuer à déconstruire un mythe qui survit toujours. […] J'ai écrit en espérant qu'un roman serait plus persuasif qu'un essai, et j'ai utilisé la forme roman pour raconter une histoire vraie […]. » Claudio Magris et Umberto Eco, « Menzogna. Come costruire un falso e diffonderlo nel mondo », *Corriere della Sera*, consulté le 25 janvier 2016, https://www.corriere.it/cultura/10_novembre_29/magris-eco-menzogna_bb934b18-fb93-11df-bfbe-00144f02aabc.shtml, 29 nov. 2010p.

[9] Les fictions de faux sont, on l'a vu, des fictions épistémologiques et des fictions métatextuelles, qui thématisent les conditions de leur réception pragmatique et donc de leur définition comme feintise ludique partagée. Or, comme le rappelle Schaeffer, « [t]oute définition de la fiction dépend, en amont, d'une conception épistémologique spécifique concernant la non-fiction. Pour le dire autrement : toute théorie de la fiction repose, fût-ce à son insu, sur une théorie de la vérité, donc sur une prise de position sur nos manières de connaître le monde. » Jean-Marie Schaeffer, « Préface » dans *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 11-12.

[10] Car, comme le rappelle Coste, l'enregistrement, qui traiterait le réel comme transparent et les faits comme donnés, ne suffit pas : c'est la reformulation critique du problème qui sous-tend l'enquête qui donne sa valeur au récit, si bien que, dans une telle littérature, le « paradigme de l'enquête permet d'échapper à la fois au nihilo-dandysme postmoderne, aux illusions de la *mimésis* et au culte de l'informatif, pellicule des apparences. » Florent Coste, « Propositions pour une littérature d'investigation », *Journal des anthropologues*, consulté le 18 mars 2019, https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-journal-des-anthropologues-2017-1-page-43.htm, 5 juin 2017, n° 148-149, nº 1, p. 43-62. On aura compris que les fictions de faux prétendent échapper à ce triple écueil non par l'assomption d'une référentialité retrouvée du récit littéraire après le deuil de l'autotélisme structuraliste, mais, au contraire, par la mise en scène ludique ou ironique des conditions dans lequel le cadrage pragmatique complexe des textes et la foi prêtée à la fiction et ses puissances du faux en garantissent la puissance épistémique et
éthique.

[11] David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, A. A. Knopf, 2010. Voir aussi Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 376-377. « La période historique dans laquelle nous vivons, surtout d'un point de vue occidental, est caractérisée par un grand mouvement de balancier entre le panfictionnalisme des années 1980 (dont Hayden White est sûrement le meilleur représentant) et un panfactualisme diffus, qui s'exprime aussi bien dans la « faim de réel », dont se disent saisis essayistes et poètes, que dans la valorisation du documentaire, ou encore dans l'insistance critique sur ce que font les fictions à la vie. »

[12] Voir à la littérature elle-même : « La manière dont cette littérature refuse la fiction (souvent assimilée au roman du XIXe siècle) est ambiguë. D'un côté, l'écrivain vient déposer à la barre, témoin universel d'un tribunal universel. Quand il ne raconte pas sa propre expérience, il véhicule la parole des autres, rien de plus. Ce modèle testimonial, qui refuse l'invention et fuit tout narcissisme, a quelque chose d'une contre-littérature. » Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 230-231.

[13] Sur la différence entre conjecture, expérience de pensée et fiction, voir Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 119-122. Dans cette thèse, en raison d'une part de notre corpus, narratif et mimétique, et d'autre part des enjeux théoriques qui en découlent et qui nous intéressent, nous comprenons « fiction » comme fiction mimétique, comme « feintise ludique partagée » : ce ne sont pas, en en effet, les « fictions axiomatiques », comme les appelle O. Caïra, qui « se prêtent à la manipulation et au conflit de cadrage » (p. 137), ni les « expériences de pensée » ou les « fictions de méthode » qui relèveraient encore, elles, d'une dimension mimétique, qui sont taxées de « contrefaçon » dans le manifeste de Jablonka, récusées par les auteurs de factographies ou de « littérature d'investigation », ou font l'objet d'une peur du simulacre dans les critiques du *storytelling*. La réponse des fictions de faux et de faussaires à la crainte d'une « ère de la post-vérité » d'une part, des dangers des récits et des « fictions » de l'autre, est une réponse qui nécessite, indépendamment de l'importance d'inclure les « fictions axiomatiques » dans une théorie générale

de la fiction, d'en revenir, pour ce qui nous concerne, aux notions de *mimesis*, de narration, de représentation, et de référentialité, quand il s'agit de penser les rapports entre fiction et vérité (voir le premier chapitre de Caïra).

[14] Sur l'importance de « l'esprit de suite » ou de la *consistency* dans les fictions contemporaines et épimodernes, voir le chapitre 6 dans Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020.

[15] « Si notre aptitude à distinguer les cadres documentaires et fictionnels n'est que rarement remise en cause, le risque de confusion entre objets imaginés et objets réels est constant, puisque l'auteur d'une communication fictionnelle demande de tenir pour non pertinents des recoupements qu'il s'ingénie souvent à multiplier. Les tours de passe-passe ontologiques sont donc monnaie courante dans les œuvres mimétiques. » Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 106.

[16] Sur la différence entre la simple hypothèse ou la simple conjecture et la fiction, notamment à travers la question des mondes fictionnels et de leurs actualisations, et les implications ontologiques d'une telle différence, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 399-402.

[17] Voir Nancy Murzilli, « Comment la fiction contemporaine travaille ses lecteurs. Les expériences de pensée en littérature », *COnTEXTES*, consulté le 19 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6949, 2019, nº 22.

[18] Sur les problèmes que pose par ailleurs la confusion de l'imagination, de la représentation et de la fiction, voir Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, p. 216-218.

[19] Sur l'exercice de l'empathie par l'historien, à condition d'adopter une écriture littéraire, voir Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 169-169.

[20] Laurent Demanze, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6893, 2019, nº 22. Demanze souligne lui-même que c'est là « convoque[r] une représentation élargie de la fiction, conçue comme capacité de décrochage ou de distanciation imaginaire par rapport à la rigueur de contextualisation ou à la documentation minutieuse », dans une forme de confusion, nous semble-t-il, entre fiction et imagination. Il montre également que c'est *in fine* l'entrée dans la « fiction » contrefactuelle qui permet d'asseoir la portée éthique et l'utilité sociale de la réflexion d'un historien comme Jablonka, en conférant au récit une fonction réparatrice que seul permet l'abandon, même temporaire, de la factualité : « La fiction n'est pas seulement un compagnon du protocole d'enquête, permettant d'étayer l'argumentation, elle constitue aussi son horizon même, le lieu de réalisation de la vocation réparatrice de l'enquête. »

[21] « Au constat, alarmant, d'une littérature menacée voire récupérée par une "machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits" *contre* laquelle il faudrait la défendre, elles privilégient la promesse d'une production littéraire et théorique qui trouverait dans cette même conjoncture de quoi réactiver – sinon réellement, du moins discursivement – la foi en ses capacités d'action. » Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, « Opus et modus operandi : agirs spécifiques et pouvoirs impropres de la littérature contemporaine (vue par elle-même) », *COnTEXTES*, consulté le 15 mars 2019, http://journals.openedition.org/contextes/6931, 2019, nº 22. Voir aussi le commentaire de Demanze sur « la transitivité reconquise d'une littérature qui tourne le dos aux jeux réflexifs d'autrefois » : L. Demanze, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction », art. cit.

[22] Pour Demanze, l'enquête factuelle « signale dès lors le droit à chacun à participer à la recherche du vrai, à proposer son interprétation dans une fabrique collective et dialectique du réel. Elle saisit la fragmentation des perspectives *et* la recherche négociée d'un consensus. » Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 26-27. Mais *Les Falsificateurs* montre bien que ces résultats sont également productibles par le partage des falsifications. La différence tiendrait plutôt au fait que, selon le critique, l'écrivain-investigateur cherche du dissensus, là où Sliv promeut le consensus – mais ce n'est pas le cas des personnages de Taillandier, ou d'Ackroyd, par exemple.

[23] « L'histoire est un militantisme de la vérité. Elle s'exerce toujours en milieu hostile, contre un ennemi qui s'appelle erreur, tromperie, déni, mensonge, secret, oubli, indifférence. » Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 159.

[24] « Il y a donc une positivité de la vérité, qui consiste à la rechercher avec des arguments, grâce à des techniques, au moyen de preuves. » *Ibid.*, p. 141.

[25] Voir la distinction proposée par D. Cohn : « les récits référentiels sont vérifiables et incomplets, alors que les récits non-référentiels sont invérifiables et complets. » Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, traduit par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001, p. 33.

[26] « Il y a les sciences sociales, il y a la littérature : la ligne de démarcation existe. Si, comme le dit Philip Roth, l'écrivain « n'a de responsabilité envers personne", le chercheur est au moins responsable de l'exactitude de ce qu'il affirme. » I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*

[27] Quoiqu'il nuance en partie ce point de vue, en proposant une typologie des fictions en fonction de leur degré de vérité. Voir Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 210-211. Voir aussi p. 213 : « La fiction non activée pose la question de la *mimesis*,

du réalisme, du vraisemblable, mais jamais celle de la vérité ; celle-ci est le privilège (et la fragilité) du raisonnement historique. On peut donc remplacer l'opposition fiction/réalité par une autre : d'un côté, la fiction assertive, ludique, jouissive dans son inertie, et de l'autre, la fiction de méthode, hypothèse, concept, expression d'un problème, maillon d'un raisonnement, forme d'une narration. La fiction réaliste peut être conçue comme une succession d'hypothèses sans preuves, alors que la fiction activée par le raisonnement est une série d'hypothèses soumises à l'épreuve des preuves. »

[28] Et Jablonka semble conserver en filigrane un modèle aléthique de vérité, plutôt que le modèle constructiviste de Caïra, qui répudie l'opposition entre fiction et réalité au profit de l'opposition entre fiction et documentaire, entre maintien ou levée des contraintes de la preuve : « Par ailleurs, l'idée de littérature connote aujourd'hui la fiction ; or l'histoire n'est pas fiction. Si c'était le cas, elle perdrait sa raison d'être, qui est de s'accrocher à "cette vieillerie, 'le réel', 'ce qui s'est authentiquement passé'". Elle ne produirait pas de la connaissance, mais une version des faits plus ou moins convaincante. Dans les années 1970-1980, le *linguistic turn* et le postmodernisme ont tenté de contester la portée cognitive de l'histoire en l'assimilant à la littérature (entendue à la fois comme fiction et comme rhétorique). » Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 12.

[29] Ivan Jablonka, *Laëtitia ou La Fin des hommes*, [2016], Paris, Éditions du Seuil, 2017. Pour une critique des méthodes de Jablonka, et notamment de sa position d'autorité et de sa responsabilité, du point de vue des historiens, voir par exemple Monica Martinat, « Historiens et littérature, romanciers et histoire : autour de quelques livres récents », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, consulté le 8 août 2021, https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2018-2-page-30.htm, 2018, vol. 65-2, nº 2, p. 30-46 ; Philippe Artières, « Ivan Jablonka, l'histoire n'est pas une littérature contemporaine ! », *Libération*, consulté le 8 août 2021, https://www.liberation.fr/debats/2016/11/06/ivan-jablonka-l-histoire-n-est-pas-une-litterature-contemporaine_1526604/, 6 nov. 2016p. La table ronde « L'écriture de l'histoire : sciences sociales et récit », organisée par la Société d'histoire moderne et contemporaine le vendredi 16 juin 2017, avait également été l'occasion de revenir de manière critique sur son manifeste, sur *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* et sur *Laëtitia*.

[30] Le livre contient par exemple une « liste des pseudonymes » utilisés par l'auteur et qui interdit de fait l'identification des acteurs de l'enquête. I. Jablonka, *Laëtitia*, *op. cit.*, p. 437.

[31] C'est tout le problème, du reste, des récits qui prétendent fonder non seulement leur véridicité mais aussi leur vérité sur la mise de l'investigation : il est souvent, dans les faits, impossible de *refaire l'enquête*, et l'agentivité du lecteur se réduit donc à un acte de confiance obligé dans la parole de l'investigateur, qui n'est pas *vérifiable*. On en trouvera un exemple dans un contexte non plus factuel mais fictionnel avec les justifications de Hildesheimer sur la mésinterprétation de son Marbot, telles que les cite Schaeffer : « Non seulement auraient-ils dû conclure de l'index que l'historicité du livre fait problème, mais ils auraient en outre pu établir la non-existence de Marbot en consultant l'*Encyclopaedia Britannica*, les *Entretiens de Goethe avec Eckermann*, les lettres d'Ottilie, ou encore les journaux intimes de Platen et de Delacroix, l'autobiographie de Berlioz, les notes de Karl Blechen consacrées à son voyage en Italie, ou enfin le journal minutieux tenu par Carl Robinson. Qu'ils ne l'aient pas fait témoigne en fin de compte en faveur de la vraisemblance de l'existence de Marbot. » Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 134-135. C'est dire la position intenable d'un lecteur-enquêteur qui devrait reconstituer l'ensemble du travail préparatoire à l'écriture, réécrire l'enquête dans son entièreté, pour déchiffrer correctement (et comme tel) le roman !

[32] On retrouve cette problématique de l'intime conviction dans la défense par certains historiens du *connoisseurship* comme perception de la qualité et de l'authenticité de l'œuvre au premier coup d'œil : on serait tentée d'arguer qu'au fond, l'éthique de la vérité et de l'authenticité qui caractérise le discours savant contemporain lorsqu'il met l'accent sur l'enquête, à la Morelli-Sherlock ou à la Sherlock-juge d'instruction, est aussi une manière de retour à une autorité qui aimerait se passer de justifications, une revalorisation implicite de la figure de l'*auctor* qui exige qu'on lui accorde crédit, et qui se veut capable de conférer crédit et valeur monétaire à ce qu'il authentifie. Voir, pour un exemple particulièrement révélateur, Philippe Costamagna, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016, p. 79-80. « Après avoir vu dans une œuvre ce qu'il fallait voir, je me suis demandé moi-même plus d'une fois pour quelle raison il faudrait encore chercher des prétextes ou des raisonnements, et feindre de donner une justification pour appuyer une intuition. Qu'il serait simple de se contenter de donner la réponse ! Les pairs, si elle est justifiée, la reconnaissent en général immédiatement. C'est pourquoi aucun œil véritable ne saurait être exempt d'envie à l'endroit de Berenson ! Il a fait ce que nous aimerions tous pouvoir écrire : "Je vous le dis, croyez-moi." »

[33] « Comme pour mes grands-parents, il s'agit d'un hommage, mais aussi et surtout d'une quête de justice et de vérité. » Ivan Jablonka, *Laëtitia ou La Fin des hommes*, [2016], Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 13. Il fait allusion à *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, et sa volonté de ne pas les réduire à leur assassinat à Auschwitz.

[34] « Ces mots, je vais les prêter à Laëtitia. » *Ibid.*, p. 56. Plus loin, ces mots « prêtés », imposés à la disparue, deviennent « ces axiomes monstrueux, ces vérités nichées au plus profond de son être, jusqu'à devenir la substance

même dont elle était faite » (p. 58). La reconstruction conjecturale est devenue l'*identité*, la *vérité*, d'une figure que l'auteur n'assume pourtant pas d'avoir transformé en *personnage*.

[35] Voir l'introduction de sa lettre à l'avocate de Jessica : « Historien et écrivain, professeur à l'université Paris 13, je me permets de vous écrire parce que j'aimerais consacrer un livre à Laëtitia Perrais. » *Ibid.*, p. 13.

[36] Plus loin, il voit un *alter ego* dans le juge d'instruction (p. 261). Voir aussi Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 319. « Avec le journaliste et le magistrat, le chercheur est l'un des seuls à pouvoir tenir publiquement un discours de vérité. Il a pour capital sa méthode et sa conscience, productrices non de richesses privées, mais de bien public. »

[37] Comme le déplore Jablonka, « l'historien abandonne aux lettres tout ce dont il rougit désormais : l'engagement du moi, les défis de l'enquête, les incertitudes du savoir, les potentialités de la forme, l'émotion, le plaisir du lecteur. » Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 95. Il plaide pour un retour de ces éléments dans l'écriture savante de l'enquête, mais on voit combien le cadrage pragmatique complexe de celle-ci (s'agit-il d'un livre d'histoire ? d'un essai littéraire ? d'une enquête journalistique ?), et donc ses modalités de vérité et de véridicité (vérité scientifique autoritaire et autorisée ? conjecture réglée par un pacte référentiel dont les modalités sont discutées explicitement à même le texte, dans et par l'écriture de l'enquête ? pratique du contradictoire et du recoupement en fonction d'une déontologie professionnelle à laquelle se soumet le scripteur ?) rendent ceux-ci spécieux.

[38] Comme le rappelle F. Lavocat, « le pacte de lecture qui prévaut lorsque nous lisons un récit historique est de croire une voix autorisée et, sauf indications contraires (par exemple, si nous avons été avertis du peu de fiabilité de cet historien), de faire confiance […]. Selon Ricœur lui-même, l'*ethos* de l'historien étant identifié au sentiment de la dette à l'égard des hommes du passé, il n'y a aucune raison pour que les lecteurs du présent ne prennent pas l'engagement de celui-ci au sérieux. La mention des sources et des versions concurrentes des faits racontés engage à la vérification, mais, si nous ne sommes pas des historiens professionnels, il nous suffit qu'elle soit possible. C'est bien face au récit qui contient des indices de factualité corroborant la fiabilité présumée de l'historien, reconnu de façon consensuelle comme exact et sincère, que nous "baissons la garde". » Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 75.

[39] Contrairement à ce qu'il écrit : « Cette introspection rend plus objectif et moins brutal le regard du chercheur, lui qui prétend dire la vérité sur les autres. Comme il expose sa méthode, il démythifie sa personne et désacralise son discours. » Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 2014, p. 288.

[40] En reprenant notamment à son compte l'idée de Ricoeur selon laquelle l'éthique de l'historien, contrairement à celle du romancier, se fonde sur un sentiment de dette à l'égard des morts qui l'engage à dire la vérité. Voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 81.

[41] Alors même que la falsifiabilité est ce qui empêche l'histoire d'être autoritaire. Voir I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 181.

[42] "La puissance de ces tragédies vraies les tire dangereusement du côté de la littérature, de la fiction, du divertissement. Faut-il alors distinguer le "vrai" journalisme, domaine du savoir et de l'interprétation critique, et le "mauvais", le facile, celui des rubricards, des faits diversiers et autres *muckrakers*, habiles à manier l'émotion ? » Ivan Jablonka, *Laëtitia ou La Fin des hommes*, [2016], Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 396-397. On note le glissement de la « fiction » au « divertissement » puis à la facilité sentimentale des mauvais journalistes. À cette mauvaise fiction s'oppose la littérature du réel : « Le fait divers n'est alors pas tiré vers la fiction, mais vers la littérature du réel, cette exploration du monde guidée par les sciences sociales. Romancier il y a dix ans, j'ai écrit du non-vrai ; thésard à la même époque, j'ai non-écrit du vrai. Aujourd'hui, je voudrais *écrire du vrai*. Voilà le cadeau que Laëtitia m'a offert. » (p. 402-403). Soit une éthique de la vérité qui en passe par la refondation d'une posture autoritaire d'auctorialité : « Laëtitia, c'est moi », s'intitule le chapitre 56.

[43] Et, en cela, s'apparentant davantage au *superstes* qu'au *testis*, il rompt avec la posture de modestie qu'il revendique comme sienne. Voir Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 201. « Cet infléchissement du geste testimonial vers des formes de délégations de parole et des dispositifs indirects déplace la posture même de l'enquêteur : l'écrivain rompt avec le modèle du survivant (*superstes*), pour revendiquer celui du tiers (*testis*). Il ne s'agit pas d'écrire *au nom d'autrui*, mais de permettre aux paroles des témoins de trouver un support et d'entrer dans l'espace public. L'écrivain s'essaye modestement à noter avec justesse les mots d'autrui, à accompagner l'émergence difficile d'une voix ou à susciter l'occasion d'une prise de parole. Il ne revendique donc pas l'autorité de parole accordée au témoin, mais met en place les conditions d'en recueillir les récits, dans un geste de solidarité énonciative. » L'authenticité de la délégation de parole remplace alors la *vérité* aléthique ou factuelle du témoignage en première personne : voir Pierpaolo Antonello, « New Commitment in Italian "Theatrical Story-telling": Memory, Testimony and the Evidential Paradigm » dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussgnug (dir.), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 233-257.

[44] On pourrait relever également des commentaires condescendants sur les acteurs de son enquête qui les réifient dans des types, tel que celui-ci, sur sa sœur Jessica : « L'intensité de son regard contraste avec sa raideur de petite

fille qui craint de mal faire. » Ivan Jablonka, *Laëtitia ou La Fin des hommes*, [2016], Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 15. Voir aussi p. 368, avec le très problématique « elle consent », ou p. 258, où l'auteur s'adonne à l'agrandissement mythologique, faisant de la jeune femme une sorte de Vénus anadyomène, érotisant gratuitement une scène qu'il reconstruit, dans un exemple typique de *male gaze*, à partir d'une mention anodine : « Le 12 octobre, un mardi, Laëtitia écrit sur sa page Facebook : "en mode plage aujourd'hui tro kiffan le soleil". Déesse des commencements, la jeune fille s'offre aux vagues. Ce mythe du quotidien, en mémoire d'un été indien au bord de l'océan, résonne en moi comme du René Char. » (p. 411, il pense à elle sur la chanson de Gainsbourg). Voir aussi p. 383, où c'est Jessica qui est héroïsée. Dans la littérature italienne, on trouvera une défense du recours aux archives et à l'investigation factuelle, pour promouvoir des récits qui contribuent à forger la réalité par la création de vérités mythopoétiques, dans la *New Italian Epic* de Wu Ming, par exemple. Voir Franco Manai, « Dal Monte Ventoso a Point Lenana. La sfida di Wu Ming al postmoderno » dans Stefano Magni (dir.), *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 211-221 ; Bart Van den Bossche, « Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura », *La Libellula*, consulté le 12 septembre 2018, http://www.academia.edu/1237171/Epic_and_Ethics._Il_NIE_e_le_responsabilit%C3%A0_della_letteratura, décembre 2009, vol. 1, p. 68-76 ; Loredana Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought": Umberto Eco's "Negative Realism" and the Discourse of Late Postmodern Impegno », *Quaderni d'italianistica*, consulté le 19 octobre 2016, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/19424, 2012, vol. 33, nº 2, p. 201. Cette dernière rapproche le manifeste de Wu Ming de la pensée de Ferraris (voir *infra*).

[45] « Le récit de l'enquête qui rend au passé le tremblé d'un surgissement n'a donc pas seulement une fonction politique – une démocratie du raisonnement –, ni un enjeu épistémologique – la réflexivité méthodologique –, ni même un enjeu esthétique – l'implication du lecteur –, mais un horizon éthique. La présence de l'historien et les usages du *je* sont là pour *donner corps* au mouvement de restitution du passé […]. » Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 225.

[46] Sur la façon dont l'écriture de Jablonka reprend la tension narrative du policier, voir Laurent Demanze, « Les enquêtes d'Ivan Jablonka », *Les Temps Modernes*, consulté le 26 octobre 2020, https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-les-temps-modernes-2017-1-page-192.htm, 16 mars 2017, n° 692, nº 1, p. 192-203.

[47] Voir la réponse d'Eco au rabbin Riccardo Di Segni qui lui reproche d'avoir écrit un roman et non un texte scientifique pour déconstruire l'antisémitisme des Protocoles : « J'ai écrit un roman, justement. Et un roman, contrairement à un essai, met en scène les contradictions. […] Le rabbin me demande : qu'est-ce qui est vrai ? Je réponds : le lecteur devrait comprendre que rien n'était vrai. […] Mon roman narre ce que chacun peut trouver sur un site négationniste, mais il en met à nu la nature de construction frauduleuse. Je crois avoir donné au lecteur toutes les clés pour comprendre. » Wlodek Goldkorn, « Umberto Eco, gli ebrei e i complotti », *L'Espresso*, consulté le 7 juin 2016, https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2010/10/28/news/eco-gli-ebrei-e-i-complotti-1.25452/, 28 oct. 2010p.

[48] Les critiques sur la corruption et l'incompétence des experts ne sont pas du tout propre au contemporain. Voir par exemple Cettina Rizzo, *L'Original et ses copies. Imitation et falsification entre arts et écritures, 1792-1910*, Paris, Hermann, 2016, p. 210-211. De même pour la confusion des rôles : M.-C. Hellmann cite le cas de F. Lenormant, auteur de fausses inscriptions et un des premiers à détecter de fausses terres cuites à la fin du XIXe siècle : Marie-Christine Hellmann, « Les fausses inscriptions » dans Irène Aghion et Marie-Christine Hellmann (dir.), *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre 1988 au Cabinet des médailles et des antiques, Paris, Bibliothèque Nationale*, 2e éd. rev., Paris, Bibliothèque nationale, 1991, p. 24. Pour un exemple plus récent, sur le cas Greenhalgh, voir Tom Hardwick, « "The sophisticated answer": a recent display of forgeries held at the Victoria and Albert Museum », *The Burlington Magazine*, consulté le 3 août 2018, http://www.jstor.org/stable/27823204, 2010, vol. 152, 1287. Attributions, copies, fakes, p. 406-408.

[49] Pour une analyse des problèmes posés par l'expertise, et notamment de la différence entre marché de l'art classé et marché de l'art contemporain, voir Raymonde Moulin et Alain Quemin, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, consulté le 30 octobre 2018, https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1993_num_48_6_279223, 1993, vol. 48, nº 6, p. 1421-1445.

[50] Par exemple, pour les faux littéraires, « l'attribution ou non d'un faux ne paraît pas sortir de la dynamique traditionnelle de l'affirmation d'autorité. […] Et donc : les éventuelles preuves technico-linguistiques sont le "sceau" scientifique ou "pseudo-scientifique" de dynamiques attributives qui répondent à des logiques de fait diverses et à des arguments substantiellement "politiques", en termes d'autorité et de gestion du consensus, scientifique évidemment. » Stefano Rapisarda, « Dante nelle campagne di Mineo e altre imposture siciliane (Una cronaca in falso volgare duecentesco, qualche falso medievale di Capuana) » dans *Contrafactum : copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen, 8-11 luglio 2004. Quaderni del circolo filologico linguistico padovano, n°20*, Padova, Esedra, 2008, p. 334.

[51] Nelly Arambasin a montré que la littérature policière qui met en scène des historiens de l'art élabore elle aussi une critique épistémique et épistémologique de la discipline, notamment à travers une tension entre critique du monde de l'art et de la corruption des experts, et nécessité de reconnaître l'importance socio-culturelle du savoir détenu par l'historien de l'art, mais aussi entre érudition textuelle et éloge de la fiction : « La règle du jeu est donnée par le roman policier, qui par un va-et-vient entre réel et fiction élabore une pratique de l'histoire de l'art qui travaille certes à la preuve, mais par le raisonnement paradoxal que lui procurent ses inventions. » Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p. 143. Voir aussi p. 144, sur *The Raphael Affair* : « C'est précisément le dénouement du roman policier qui prend la relève d'une expertise et qui parachève un savoir qui jusqu'au bout, dans son mode d'exposition au public, demeure haletant et inquiet, et qui en faisant triompher la vérité, n'engage en aucun cas un pouvoir sur les autres ni la hauteur d'une autorité […], comme un démenti aux discours politique qui inversement ont égaré le discours historique sur l'art dans des ornières ». Arambasin conclut que le « texte littéraire fait état non seulement d'une impossibilité de combler par l'érudition le mystère de la peinture, mais aussi de son désir de lancer des intrigues qui fassent en quelque sorte une "communauté" de sens autour de l'œuvre d'art. Ce moyen terme est pour le public une troisième voie entre un savoir historique inaccessible car trop spécialisé, cantonné dans les actes des colloques et les universités, et le savoir culturel médiatisé, disponible et célébré dans les musées », si bien que la littérature policière tenterait de devenir le texte qui aujourd'hui veut être lu au regard des tableaux de maîtres. (p. 152 et suiv.)

[52] Sur le fait que le *connoisseurship* puisse servir davantage à *produire* des auteurs qu'à certifier ou attribuer des œuvres, voir Rosalind E. Krauss, « Retaining the Original? The State of the Question » dans *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions. Proceedings of the Symposium « Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions », Baltimore, 8-9 March 1985*, Washington, National Gallery of Art, 1989, vol.20, p. 11.

[53] Sur les rapports entre savoir, copie et falsification dans l'œuvre de Perec, en particulier dans *Le Condottière*, *La Vie mode d'emploi* et *Un cabinet d'amateur*, voir Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 201-212.

[54] De nombreux critiques ont noté l'emboîtement de références fictionnelles et réelles dans *Un cabinet d'amateur* : « lorsqu'il s'agit de se représenter avec précision le cabinet d'amateur de Kürz, cette accumulation d'informations emboîtées les unes dans les autres, répétées avec des variations minuscules d'une partie du texte à l'autre, se recouvrant et se contredisant, ne fait que brouiller les pistes. » Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999, p. 317.

[55] Sur les savoirs dans l'œuvre de Senges, voir Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015 ; Audrey Camus, « Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges » dans *L'Exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 169-179.

[56] Sur le rapport entre imposture, savoir et désuétude, voir le très ironique article de Pierre Senges, « Paradigme désuaire », *Raison publique*, consulté le 9 août 2022, https://www.cairn.info/revue-raison-publique-2022-1-page-147.htm, 2022, vol. 24, nº 1, p. 147-158.

[57] Voir la construction de livre en livre de son projet sur le Pacifique comme espace de navigation qu'elle décrit dans Loïse Lelevé et Cécile Portier, « Entretien avec Cécile Portier », *Romanesques*, 2021, nº 13, p. 233-259. *De toutes pièces* est né d'une performance intitulée « Inventaire pour déshérence » : comme chez Senges, la mélancolie de la désuétude y est retournée comme charge caustique ou parodie ludique contre les représentations normatives du réel

[58] Sur l'héritage flaubertien dans la distinction entre idiotie et bêtise chez Pierre Senges, en particulier dans *L'Idiot et les hommes de paroles* ou *Veuves au maquillage* (nous nous concentrons ici sur *La Réfutation majeure*), voir Tiphaine Samoyault, « On ne se souvient pas de Flaubert », *Flaubert*, consulté le 15 septembre 2020, https://journals.openedition.org/flaubert/2824#bodyftn17, 2017, nº 18.

[59] Sur la totalisation défaite au profit de la multiplicité, voir Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 165.

[60] « Le plagiaire et le copiste renversent cette répétition malheureuse et subie [de la parole de l'autre en soi] en répétition active, puisqu'ils nouent invention d'une écriture et invention d'une identité, toutes deux conçues comme bricolage à partir d'un déjà-là. » Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 198.

[61] Sur les mécanismes de désillusion à l'échelle de l'œuvre, voir Nathalie Dupont, « Savoir dérouter. Pierre Senges, érudit égarant », *Contemporary French & Francophone Studies*, consulté le 26 octobre 2020, https://doi.org/10.1080/17409292.2016.1202472, décembre 2016, vol. 20, nº 4-5, p. 657-666.

[62] Senges oppose Orphée, dieu poétique du « chant inspiré, inspiré par le deuil », à Mercure, « maître de la métaphore », et donc « l'inspiration considérée comme un miracle » au « dessin, aux idées, parfois même aux calculs et aux jeux de l'esprit », et conclut : « si les rêves nous enchantent sur le moment, l'interprétation des rêves nous enchante plus durablement. Sigmund Freud a inauguré le siècle dernier par l'interprétation des rêves, libre à

nous d'entamer la semaine qui vient par l'interprétation de la réalité. » Voir Pierre Senges, « Comment composer ses états d'âme ? » dans Matteo Majorano (dir.), *Il ritorno dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 61-76. Dans *Veuves au maquillage*, le greffier envisage son amputation des orteils comme un moyen de retrouver la démarche d'Héphaïstos (Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 107.).

[63] Sur le rôle des noms dans l'invention de l'histoire de l'art, voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 79. Voir aussi, sur le rôle des noms dans le récit historique d'art, les interventions de C. Guichard dans Frédéric Elsig et al., « Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, consulté le 4 septembre 2018, http://journals.openedition.org/perspective/1303, 30 septembre 2009, nº 3, p. 344-356. (et l'ensemble de l'article pour une histoire critique du rôle du *connoisseurship* dans la construction d'un récit historique de l'art).

[64] Pour une critique des méthodes même du *connoisseurship* et de la violence institutionnelle sur laquelle il repose, voir Kieran Healy, « Fuck Nuance », *Sociological Theory*, consulté le 2 décembre 2018, , juin 2017, vol. 35, nº 2, p. 118-127. L'article défend un critère d'intérêt plutôt qu'un critère de véridicité et de sophistication pour évaluer la pertinence d'une théorie.

[65] Pour une mise au point théorique et historique sur la partition entre récit historique factuel et récit fictionnel, voir le deuxième chapitre de la première partie dans Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016. Sur le rôle dans la pensée occidentale de la fiction de la distinction d'Aristote entre poésie et histoire, voir p. 204.

[66] Sur l'attribution comme mécanisme de présentation de certitudes qui tient davantage du spectaculaire que du vrai, voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 64.

[67] « L'exactitude peut constituer un moyen de la vérité – elle n'en saurait être la seule fin, encore moins la forme exclusive. » Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 42-43. Sur la distinction du savoir et de la vérité, voir p. 86, et sur la tendance idéalisante de l'histoire de l'art héritée de Vasari, « les équivoques d'un vieil idéalisme magique », voir p. 98-99, et p. 145.

[68] Pour Didi-Huberman, l'historien est « un Sherlock Holmes venu beaucoup trop tard pour enquêter […] Grandeur et misère de l'historien : toujours son désir sera suspendu entre la mélancolie tenace d'un passé comme objet de perte et la victoire fragile d'un passé comme objet de trouvaille, ou objet de représentation. » *Ibid.*, p. 49.

[69] « La quête, toujours en abyme, du "fin mot", fait ici de la peinture un véritable roman à clef […]. Elle considère en tout cas le tableau comme un texte chiffré, et ce chiffre toujours, ainsi qu'un trésor ou qu'un cadavre au placard, attend là, en quelque sorte derrière la peinture – et non dans son épaisseur – qu'on le retrouve : ce sera la "solution" du tableau, son "mobile" et son "aveu". […] C'est agir comme si l'œuvre de peinture avait commis un crime, et un seul. » *Ibid.*, p. 274-275. Voir aussi p. 316 : « Le chercheur des détails, c'est l'homme qui voit la moindre chose, et c'est l'homme des réponses » ; « il se prend pour Sherlock Holmes ». « Celui qu'affecte les pans, au contraire, est un homme qui regarde, selon une visibilité à dessein flottante […] ; comme Dupin, dans la *Lettre volée* d'Edgar Poe, il chausserait plutôt des lunettes noires pour laisser venir à lui ce qu'il attend […]. L'homme du détail écrit donc des romans à clef, avec question posée au début et réponse donnée à la fin. Si on le laissait faire, l'homme du pan, lui, écrirait des *ekphraseis* sans fin, réticulées, aporétiques. »

[70] Mais nécessaires, selon certains historiens de l'art. Voir le commentaire de P. Parshall : « Lorsque l'attribution cessera d'importer, alors nous serons entrés dans une phase de l'histoire de l'art qui a complètement renié l'histoire et, par conséquent, n'est plus histoire. » Frédéric Elsig et al., « Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, consulté le 4 septembre 2018, http://journals.openedition.org/perspective/1303, 30 septembre 2009, nº 3, p. 344-356.

[71] Ou alors « une iconologie singulièrement fragilisée : privée de code, livrée aux associations ». Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 36.

[72] Qu'on peut rapprocher de l'« exégèse » que Didi-Huberman oppose à la « lecture ». Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 31.

[73] Sur la bêtise du sujet déchiré par opposition à l'intelligence de l'homme rationnel, idéal de l'humanisme qui revient à tuer l'image, voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 258.

[74] En ce sens, il est tentant de rapprocher le pan de mur de Didi-Huberman du fantôme derridien, apparition ouvrant sur l'énigme de la mémoire, hors du temps et du visible : « Il est, dans le monde visible, cet opérateur de "catastrophe" ou de feuilletage, cet opérateur visuel propre à jeter le regard du dominicain vers ces régions intégralement fantasmatiques – celles que désignait en fin de compte l'expression *visio Dei*. Il est donc, aux sens multiples du mot, une surface d'expectative : il nous fait sortir du spectacle visible et "naturel", il nous fait sortir de l'histoire, et il nous fait attendre une modalité extrême du regard, modalité rêvée, jamais là tout à fait, quelque chose comme une "fin du regard" – ainsi que l'on dit "fin des temps" pour désigner l'objet du plus grand désir judéo-chrétien. […] C'est-à-dire quelque chose qui apparaît, se présente – mais sans décrire ni représenter, sans faire apparaître le contenu de ce qu'il annonce (sinon il ne serait plus une annonce, justement, mais l'énoncé de sa

solution). » En ce sens, le faux comme le pan de mur sont l'inverse d'un simulacre spectaculaire : ils offrent au contraire la puissance déstabilisante mais émancipante du *phantasma* contre la « belle idole immortelle, restaurée, désincarnée, protégée par une vitre pare-balles qui ne nous renverra que nos propres reflets » (p. 63-64). (On peut noter du reste que la belle idole protégée par une vitrine pare-balle miroitante est précisément l'image qui fonde, dans les *Onze* de Pierre Michon, tout le jeu du simulacre que constitue le tableau éponyme). Et ils proposent le trouble ou la déchirure de l'*eidolon* contre un idéal représentationnel fondé sur « l'exigence métaphysique d'un *eidos* du monde visible » (p. 291). Voir aussi son commentaire sur la ressemblance, par opposition à la *mimesis*, dans le travail du rêve, qui fait surgir l'altérité dans le rapprochement, p. 182-184, puis p. 247-252.

[75] « Inventer l'histoire de l'art fut donc le travail proprement identificatoire d'une pratique qui cherchait – au-delà d'elle-même, comme son idée ou son idéal – à se fonder en ordre dogmatique et social. » Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 68. Voir aussi p. 87. Voir aussi p. 125-126 : « Le symbolique précède et invente la réalité, comme l'après-coup précède et invente son origine. »

[76] Sur l'opposition entre savoir et réel, voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 172. Sur le « jeu » des « lieux » et des vides sémantiques comme points de surgissement du réel (ce qu'on avait déjà vu dans l'analyse des *Città invisibili* ou de *Flaubert's Parrot*, par exemple), voir p. 174 : « Le "monde" des images ne rejette pas le monde de la logique, bien au contraire. Mais il en joue, c'est-à-dire, entre autres choses, qu'il y ménage des lieux – comme lorsqu'on dit qu'il y a du "jeu" entre les pièces d'un mécanisme – lieux dans lesquels il puise sa puissance, qui se donne là comme la puissance du négatif. »

[77] Sur le fait que « les cultures de la fictionnalité autorisent moins une suspension de l'incrédulité qu'une mise en jeu des croyances, ce qui supposent que celles-ci peuvent être affectées par les fictions » (Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 219.), voir l'ensemble du chapitre « Fictions et croyances » dans *Fait et fiction*.

[78] De même que, à l'image de ce qui se produit dans les récits de faux, l'usage de la métaphore est à la fois un outil de fascination réglée et la mise en évidence d'un écart et d'une différence, et sa pertinence dépend de la foi accordée à l'invention de l'historien. Ainsi de la métaphore historique selon de Certeau : « Elle fait jouer des rapports de coexistence comme cohérence, etc. La vraisemblance des énoncés se substitue constamment à leur vérifiabilité. D'où l'autorité dont ce discours a besoin pour se soutenir : ce qu'il perd en rigueur doit être compensé par un surcroît de fiabilité. » Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Nouv. éd., Paris, Gallimard, 2002, p. 130.

[79] Ce n'est bien sûr pas le cas de l'historiographie contemporaine. Voir p. 58 : « Grâce à l'histoire ecclésiastique et à l'histoire antiquaire, la preuve documentaire *(evidence*) finit par l'emporter sur l'*enargeia* (*evidentia in narratione*). Même si elles n'ont rien d'incompatible, aucun historien ne pourrait aujourd'hui se servir de la seconde comme succédané de la première. » Les récits de faux, en revanche, comme discours véridiques mais anti-véridictifs, ou parodiquement véridictifs, se proposent d'en exploiter les pouvoirs, en retrouvant une présence directe, même sur le mode artificiel du trompe-l'œil, contre la médiation de l'apparat critique du discours historique contemporain, qui souligne notre distance au passé (p. 55-56). Le leurre de la présence du faux interroge la valeur de l'absence, là où l'historien fonde sa crédibilité sur la mise en scène du manque et de l'enquête qui le révèle : moyens complémentaires que les récits de faux mettent en scène en miroir, pour revendiquer une forme de vitalité joyeuse de la fiction, même – et surtout – sur le mode de l'illusion, contre la mélancolie historiographique : « De la parole écrite à l'évocation immédiate qui restitue la vie elle-même : la séquence *ekprhasis-autopsia-parousia* soulignait l'*enargeia* de la lettre. […] Le thème n'était pas nouveau ; ce qui l'était, c'était ce découragement [des historiens modernes] quant à la possibilité d'évoquer, grâce à la virtuosité rhétorique, le passé comme un tout accompli. À sa place commençait à affleurer la conscience que notre connaissance du passé est inévitablement incertaine, discontinue et lacunaire : fondée sur une masse de fragments et de ruines. » (p. 60).

[80] Pour une vive critique du scepticisme et du relativisme comme bases épistémologiques et morales de la tolérance, qu'on peut tirer des écrits d'Hayden White, voir le chapitre « Unus testis. L'extermination des juifs et le principe de réalité », p. 305-334, dans Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, traduit par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010., et notamment p. 330 : « quand les divergences intellectuelles et morales ne sont pas reliées en dernière instance à la vérité, il n'y a rien à *tolérer*. Et de fait, l'argumentation de White qui relie la vérité à l'efficacité, loin de rappeler la tolérance, rappelle inévitablement son contraire – le jugement de Gentile sur la matraque comme force morale. »

[81] Selon lui, elle parvient à construire un discours où « "[v]rai" et "vraisemblable", "preuves" et "possibilités" s'entremêlent, tout en restant rigoureusement distincts. » *Ibid.*, p. 453. Soit un discours cristallin, qui rappelle, en inversant le poids de la charge de la preuve et de la référentialité par rapport à celui de la fantaisie et de l'invention métaphorique et métaleptique, celui des récits de faux. Un tel discours, selon Ginzburg, *oppose* le juge à l'historien, au lieu de les rapprocher comme peut le faire Jablonka (*ibid*). Voir aussi sa longue citation de Manzoni sur la nécessaire distinction entre le récit et l'hypothèse, le positif et le vraisemblable, dans le discours historique, p. 473-

474. L'histoire contemporaine est post-manzonienne (p. 477), sans être pour autant relativiste, comme les récits contemporains se réapproprient le modèle manzonien, sans renoncer pour leur part à la fiction.

[82] Car ces récits sont aussi construits sur « une règle plus générale d'engagement de l'auteur dans son esthétique, laquelle se révèle inséparable en son fond d'une prise de responsabilité dans l'ordre du réel commun, et d'une reconnaissance par autrui de cette responsabilité : l'ornementation ludique et hypertextuelle de l'écriture se renverse en processus de dévoilement d'un risque et d'une imputabilité de l'énonciation […]. » Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 179.

[83] « Entre le perspectivisme à la Max Weber et la thèse positiviste selon laquelle les faits accumulés peuvent parler d'eux-mêmes, il reste à introduire une éthique à laquelle l'œuvre d'art peut contribuer en conférant une universalité à des faits uniques ou singuliers, qui seraient les faits mêmes de l'histoire ». Françoise Reumaux, « Postface » dans Françoise Reumaux (dir.), *Passeports pour le vrai/le faux*, Paris, Kimé, 2005, p. 235.

[84] « Ainsi se trouve symbolisée la relation du discours avec ce qu'il désigne en le perdant, c'est-à-dire avec le passé qu'il n'est pas mais qui ne serait pas pensable sans l'écriture qui articule des "compositions de lieu" sur une érosion de ces lieux. » Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Nouv. éd., Paris, Gallimard, 2002, p. 137.

[85] Voir Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 183. « L'autorité que peut recouvrer l'écriture de l'histoire renvoie en définitive à la question […] d'une éthique romanesque qui, à travers la tension de la référence historique, parvient à conjoindre l'écrivain et son lecteur, le texte et le monde, en les mesurant l'un à l'autre. […C]ette éthique est […] celle d'un engagement qui se situe résolument dans l'ordre du littéraire – et ce alors même qu'il s'adosse à l'hétéronomie de l'histoire : par le geste de l'engagement, l'écrivain fait la démonstration d'une primauté du jugement critique sur toute régulation conventionnelle, en même temps qu'il s'affiche prêt, dans son mouvement d'ouverture du texte au monde, à la réévaluation permanente de son intention première. » Voir aussi p. 194 : « Aussi la responsabilité de l'écrivain à l'égard de l'histoire ne se conquiert-elle vraiment que dans l'accord contractuel qui vient le lier à son lecteur et signer précisément un transfert de responsabilité ; or seul le lecteur parachève ce contrat, et ainsi la partie se rejoue à chaque fois, en courant au passage tous les risques de la socialisation du texte, des médiations nécessaires à sa transmission. La transcription de l'histoire s'établit ainsi comme palimpseste en devenir : la refiguration sans cesse répétée par l'écrivain du substrat référentiel – devenu "double-fantôme" […] du texte lui-même – manifeste en littérature l'expérience vive de la condition historique et contraint chaque lecteur à en assumer à son tour la responsabilité. »

[86] « En citant, ce discours transforme le cité en source de fiabilité et en lexique d'un savoir. Mais par là même, il place le lecteur dans la position de ce qui est cité ; il l'introduit dans le rapport entre un savoir et un non-savoir. Autrement dit, le discours produit un contrat énonciatif entre le destinateur et le destinataire. Il fonctionne comme discours didactique, et cela d'autant mieux qu'il dissimule le lieu d'où il parle (il efface le *je* de l'auteur), qu'il se présente sous la forme d'un langage référentiel (c'est le "réel" qui vous parle), qu'il raconte plus qu'il ne raisonne (on ne discute pas un récit) et qu'il prend ses lecteurs là où ils sont (il parle leur langage, quoique autrement et mieux qu'eux). Sémantiquement saturé (il n'y pas de trous dans l'intelligibilité), […] et serré (un réseau de cataphores et d'anaphores assure d'incessants renvois du texte à lui-même comme totalité orientée), ce discours ne laisse pas d'échappatoire. La structure interne du discours fait chicane. Elle produit un type de lecteur : un destinataire cité, identifié et enseigné par le fait même d'être placé dans la situation de la chronique devant un savoir. En organisant l'espace textuel, elle établit un contrat et organise aussi l'espace social. À cet égard, le discours fait ce qu'il dit. Il est performatif. La ruse de l'historiographie consiste à créer "un discours performatif truqué dans lequel le constatif apparent n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme acte d'autorité". » M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 132-133.

[87] Ce qui n'est pas un signe pour autant d'indistinction entre les deux : comme le rappelle F. Lavocat, les « différentes modalités d'hybridation de la fiction] avec le factuel […] font, la plupart du temps, ressortir les contours de la fictionnalité et de la factualité plutôt qu'elles ne les effacent. » Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 522. Voir aussi D. Shields, sur les régimes d'adhésion ou de croyance impliqués par la différence entre imagination et invention : « Les auteurs de non-fiction imaginent. Les auteurs de fictions inventent. Ce sont des démarches fondamentalement différentes, au service de buts fondamentalement différents. À l'inverse d'un lecteur de fiction, dont la seule tâche est d'imaginer, on attend d'un lecteur de non-fiction un comportement plus profond : qu'il imagine, et aussi qu'il croie. La fiction n'a pas besoin que ses lecteurs y croient ; en fait, elle offre à ses lecteurs l'immense liberté de l'expérience sans croyance – chose dont la vraie vie est incapable. La fiction nous propose une question rhétorique : "Et si cela arrivait ?" La (meilleure) non-fiction nous propose une assertion, quelque chose de plus complexe : "C'est peut-être arrivé." » David Shields, *Besoin de réel. Un manifeste littéraire*, traduit par Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2016, p. 96-97. On a montré, toutefois, que le régime de croyance instauré par la fiction, et notamment les fictions de faux, est loin de se réduire à une expérience sans croyance.

[88] Pour une proposition de substitution de la notion d'authenticité à celle de vérité dans l'évaluation des énoncés des récits fictionnels, voir Lubomír Doležel, « Truth and Authenticity in Narrative », *Poetics Today*, consulté le 2 janvier 2016, http://www.jstor.org/stable/1772407, 1980, vol. 1, nº 3, p. 7-25.

[89] Voir Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 217. « le livre doit ne ressembler à rien, turlupiner les archivistes qui ne sauront où le classer, ni par la forme, ni le contenu, il faut qu'il soit rétif à tous les index ; une fois rangé il doit être introuvable, il doit porter un titre ou être signé d'un nom que l'informatique ne reconnaît pas ou ne veut pas reconnaître, il doit irriter le lecteur parti à sa recherche, l'amener à épuiser les fichiers, les catalogues, à tout déchirer à pleines dents, à consulter en vain des écrans étourdis pour un rien, soumis aux courts-circuits propres à ce type de mécanique »

[90] À l'opposé, donc, des factographies, qui refusent l'invention et privilégient à la logique mimétique une logique de purs enregistrement et reproduction du réel. Voir Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 55-56.

[91] « Mais ce qui fait la valeur de la surprise narrative, c'est qu'elle dramatise le processus interprétatif qui, autrement, risquerait d'être recouvert sous le voile de la routine, de se fondre dans la transparence du geste automatique. Il existe ainsi une différence de degré entre une *discordance constitutive* du texte qui se contente de nous informer et une *discordance marquée*, qui est une sous-espèce de la première et qui fonctionne comme une coopération au deuxième degré, comme une activité ludique, certes pourvue de règles, mais dont la tromperie apparaît comme un élément essentiel du jeu. » Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, p. 236-237.

[92] « En d'autres termes, sortir de l'illusion et la reconnaître en tant que telle correspond à proprement parler à un changement de monde, à la traversée d'une frontière, à un lever ou à un baisser de rideau ou de paupières. » *Ibid.*, p. 244-245. On retrouve les paupières entrouvertes des *Città invisibili*. En ce sens, les fictions de faux se donnent toujours pour telles, et, même dans les moments où elles s'avèrent les plus manipulatoires, ne peuvent être réduites à de purs simulacres : « pour reconnaître un mensonge ou attribuer une valeur de vérité à une fiction, il est nécessaire de *changer de monde*, c'est-à-dire de sortir du niveau de référence construit par le récit pour le confronter avec un *autre monde*. » (p. 245). Aussi la question de la distinction *formelle* entre textes factuels et textes fictionnels est-elle assez peu pertinente pour les fictions de faux, dont les tenants épistémiques et éthiques tiennent surtout à la construction d'un cadrage pragmatique qui donne sens et finalité aux manipulations formelles et mimétiques à l'intérieur des textes. Plus généralement, sur ce point, voir Christine Montalbetti, « Fiction, réel, référence », *Littérature*, consulté le 18 mai 2022, http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_123_3_1719, 2001, vol. 123, nº 3, p. 44-55.

[93] « Mes Œuvres Complètes n'en parlent pas, mais auraient pu le faire (et, au nom de cet auraient pu, méritent l'adjectif de complètes) : auraient pu s'émerveiller, en les comparant, de la ressemblance qui existe entre la glande pinéale et cet autre bourgeon situé sous le nombril des dames, clef saillante à la voûte de l'ogive que les chirurgiens en fraise appellent le couronnement de la nature de la femme. La similitude a pourtant de quoi frapper, ou semer la confusion chez certains anatomistes peu aux faits, et ne se contente pas d'une exactitude de forme, mais de passions et de comportement : quand l'une et l'autre sont sensibles à un madrigal bien tourné, ou à des effets de langage. » Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 258.

[94] Comme l'écrit Baroni, il « s'agit de chercher à redéfinir, derrière les ressemblances de surface, ce que chaque configuration narrative peut avoir de singulier si l'on souhaite comprendre comment différentes formes de *mimèsis* peuvent s'influencer et s'enrichir mutuellement, comment elles forment un "cercle vertueux" au lieu de produire un ressassement indifférencié dans lequel tout se vaut, tout est fiction et tout est réel en même temps, posture qui s'assimile à une tendance relativiste et panfictionnaliste […]. » Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, p. 54.

[95] « L'idée de fiction est en effet indissociable d'une intuition ontologique. Tout d'abord, l'appréhension de la fictionnalité suppose que l'on évalue les entités et les états de chose représentés en termes d'existence : ce qui a été le cas, ou non ; ce qui pourrait être, ou pas. » Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 374.

[96] Pour un aperçu du débat proprement italien entre *debolisti* et *realisti*, et postmodernisme et « New Realism », voir Loredana Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought": Umberto Eco's "Negative Realism" and the Discourse of Late Postmodern Impegno », *Quaderni d'italianistica*, consulté le 19 octobre 2016, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/19424, 2012, vol. 33, nº 2, p. 190-191.

[97] Comme peut le faire Philippe Forest, par exemple : « Tel est le réalisme du roman qui procède de l'existence afin d'en produire une représentation qui rende compte de l'expérience vécue et dont se déduit une vérité, le labeur de l'écrivain consistant à la reprendre sans fin, à s'en revenir sans cesse vers elle. […] Et si le roman, dans ces conditions, devient bien le lieu où se trouve suspendu tout jugement moral, cette formule, loin de signifier un quelconque abandon au nihilisme, demande à être comprise comme invitant à un mouvement singulier en direction de l'absolu d'une vérité où se tient l'exclusive et suffisante possibilité de l'engagement littéraire […]. » Philippe Forest, *« Le Roman, le réel », et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 8-10.

[98] Sur la proximité entre Eco et le courant italien du *pensiero debole*, notamment sur la question de l'ontologie, de l'opposition entre rationnel et raisonnable, et des nécessaires limites de l'interprétation (notamment sur la question du rapport au passé et à l'histoire) voir Loredana Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought": Umberto Eco's "Negative Realism" and the Discourse of Late Postmodern Impegno », *Quaderni d'italianistica*, consulté le 19 octobre 2016, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/19424, 2012, vol. 33, nº 2, p. 198-199. Sur ce qui les sépare, notamment le maintien par Eco d'un « fantôme de référence ontologique », et la nécessité d'un réalisme contractuel, voir p. 200-201.

[99] Pour la défense d'un usage éthique, esthétique et épistémique d'un tel modèle dans le roman contemporain, voir Philippe Forest, *« Le Roman, le réel », et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 273-275.

[100] C'est ce qui permet à Ferraris d'interpréter *Il Cimitero di Praga* comme la défaite de Simonini, celui qui incarnerait, comme auteur des *Protocoles des Sages de Sion*, l'idée qu'il n'y a que des interprétations, et non des faits – et donc qu'on peut écrire n'importe quel texte haineux et manipulateur. La bombe qui met fin à ses jours fonctionnerait ainsi comme une forme de retour du réel qui garantit la portée éthique du texte : le point de vue de Simonini est si intenable qu'il en meurt. Voir Maurizio Ferraris, « Capitan Simonini c'est moi », *Alfabeta2*, consulté le 7 juin 2016, https://www.alfabeta2.it/2011/01/17/"capitan-simonini-c'est-moi, 17 janv. 2011p. On peut en tout cas considérer que la fin du roman se place dans la lignée argumentative du « réalisme négatif » défendu par Eco : « il y a des choses qu'on ne peut pas dire ».

[101] « Dans sa dernière fiction, Eco combine l'attitude désenchantée de la métafiction postmoderniste avec ce qui est généralement considéré comme une attitude typiquement post-postmoderne envers l'histoire ; il réhabilite l'histoire sociale et articule l'anti-fondationnalisme à la recherche de nouvelles valeurs qu'une communauté puisse partager afin de contrer l'impact étendu du capital sur la société. » Loredana Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought": Umberto Eco's "Negative Realism" and the Discourse of Late Postmodern Impegno », *Quaderni d'italianistica*, consulté le 19 octobre 2016, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/19424, 2012, vol. 33, nº 2, p. 213. Cette transition est perceptible dans la différence entre ses deux romans de complot, *Il Pendolo di Foucault* et *Il cimitero di Praga*. Voir Rocco Capozzi, « Revisiting History: Conspiracies and Fabrication of Texts in "Foucault's Pendulum" and "The Prague Cemetery" », *Italica*, consulté le 30 août 2016, http://www.jstor.org/stable/24368406, 2013, vol. 90, nº 4, p. 629. Voir aussi Claudio Milanesi, « Il complotto, il gioco, la realtà : Umberto Eco, George Orwell, Primo Levi, Dan Brown… » dans Stefano Magni (dir.), *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015, p. 91-102. De la même manière, on peut voir une transition, vers le postmoderne cette fois, entre les deux romans de Perec, *Le Condottière* et *Un cabinet d'amateur* : « Entre *le Condottière* et *Un cabinet d'amateur*, c'est-à-dire entre la parabole initiale du faux impossible qui mène au crime, et la parabole finale du faux qui triomphe parce qu'il est authentifié par sa copie même, Perec a donc accompli un certain chemin. » Marcel Bénabou, « Faux et usage de faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur*, printemps 1994, nº 3, p. 31.

[102] Pour une analyse détaillée des citations, auto-citations et allusions dans le roman, voir Emiliano Picchiorri, « Padre Bresciani nel "Cimitero di Praga". Eco, riscrittura, citazione », *Parole Rubate / Purloined Letters*, consulté le 19 octobre 2016, http://dspace-unipr.cineca.it/handle/1889/1714, 2011, nº 4.

[103] Selon Capozzi, alors que *Il Pendolo di Foucault* prête régulièrement à rire, *Il cimitero di Praga* n'offre que très occassionnellement des bribes de comique : le retour du réel qui s'y joue y est d'une gravité incommensurable avec la légèreté du roman précédent. Voir R. Capozzi, « Revisiting History », art. cit., p. 636.

[104] Car, le protagoniste étant fictif, son complot l'est nécessairement aussi : toute la croyance (ou croyance feinte) des autres personnages (historiquement attestés) dans les *Protocoles* repose sur un vide, qui thématise le secret vide au cœur du complot, selon Eco. Voir Maria Teresa Marnieri, « Il cimitero di Praga di Umberto Eco, romanzo delle ambiguità. Invenzione narrativa e realtà storica tra misteri e intrighi del XIX secolo », *Revista de Lenguas Modernas*, consulté le 12 mars 2021, http://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/23851, 2014, nº 20, p. 91-92.

[105] Voir Loredana Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought": Umberto Eco's "Negative Realism" and the Discourse of Late Postmodern Impegno », *Quaderni d'italianistica*, consulté le 19 octobre 2016, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/19424, 2012, vol. 33, nº 2, p. 193. Voir notamment la note 6 sur les limites de la déréalisation posées par Vattimo lui-même, et la p. 194 pour une réponse de Vattimo et Rovatti à l'ontologie de Ferraris, et la nécessaire alliance d'une reconnaissance de l'existence des faits objectifs et d'une réflexion sur l'usage pragmatique de leur interprétation.

[106] Dans le récit de Polet par exemple, si Ensor est célèbre pour ses tableaux représentant des masques, *Le Ballet de masques* n'existe pas. Le tableau détruit par le narrateur est une pure fiction, un piège ludique sur le mode des pièges perecquiens (et peut-être une allusion indirecte à l'auteur du *Cabinet d'amateur*). Rien n'interdit donc de relire l'ensemble comme la pure élucubration d'un narrateur non-fiable, qui détruit des idoles en effigie, mais n'a jamais véritablement accompli le moindre geste artistique. S'éclairent alors l'ensemble des représentations déficientes qui parcourent le récit : photographie de son épouse qui permet moins bien de communier avec l'originale que la copie d'un mauvais tableau du XVIIe siècle, tableaux insatisfaisants produits par le faussaire… Tout le récit est un ballet de masques, une série d'écrans destinée à mettre en scène des réflexions polémiques sur

l'art, sa vacuité et sa mort, par le truchement d'un faussaire qu'on savait de mauvaise foi, mais qu'on découvre, en dernier lieu, fabulateur. On retrouvait un principe similaire dans *La Vie mode d'emploi* : p. 272-273 : « A titre d'exemple on peut prendre le piège narratif qu'est la motivation du récit par le tableau de Valène. Magné a bien montré que, ce que le lecteur lit en première instance comme une représentation au premier degré, en seconde instance, à partir du chapitre VII, comme une représentation au second degré, celle, verbale, d'une représentation picturale du réel, et en troisième instance, à partir du chapitre XXVIII, comme la description verbale de la représentation mentale d'une représentation picturale, se révèle être, en fin de compte, la représentation mentale d'un tableau que son peintre n'arrive à achever. Le roman entier est une instrumentalisation scripturale de la technique illusionniste du trompe-l'œil, jouant de manière raffinée avec les différents niveaux de la représentation. Perec laisse le réalisme intact dans la trame narrative, ce n'est qu'au niveau de l'énonciation qu'il brouille les pistes. » Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999, p. 272-273.

[107] En ce sens, le réalisme fictionnel suivi par ces fictions de faux s'oppose (et complète) le réalisme référentiel des littératures d'investigation comme la *New Italian Epic*. Voir la conclusion de Loredana Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought": Umberto Eco's "Negative Realism" and the Discourse of Late Postmodern Impegno », *Quaderni d'italianistica*, consulté le 19 octobre 2016, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/19424, 2012, vol. 33, nº 2, p. 214-215. « L'écriture réaliste peut continuer d'exister et d'exercer son message éthique, comme toujours, selon deux modes ; d'une part à travers un réalisme de processus qui questionne la production de discours culturels afin de promouvoir une conscience critique, d'autre part à travers un réalisme de produit dont les contre-récits aspirent à devenir la source d'un nouvel *epos* utopique. Ainsi, au lieu de parler d'un dépassement du postmodernisme et d'un retour au réalisme, on pourrait avancer que, dans l'Italie contemporaine, le réalisme poétique, dans la mesure où il renvoie spécifiquement au discours du roman, présente au moins deux modes d'intervention artistique. Le premier, celui d'Eco, se développe à partir de l'"*etica minima*" du réalisme postmoderniste et vise à exposer les fictions de vérité, revalorisant ainsi le modèle de l'intellectuel comme interprète. Le second mode d'intervention se développe, au contraire, à partir de l'"*etica massima*" du New Realism et souligne le rôle de la littérature comme porteuse de vérités authentiques, faisant ainsi de l'écrivain une version contemporaine du prophète romantique ou un nouveau type d'intellectuel organique. » Sur la conception du rôle de l'intellectuel par Eco, et son rapport à l'écriture narrative, voir Margherita Ganeri, *Il « caso » Eco*, Palermo, Palumbo, 1991, p. 10.

[108] Selon Di Martino par exemple, « comme d'autres auteurs postmodernistes, Eco a développé un style qui transforme la stratégie cognitive du postmodernisme en un savoir performatif en adoptant une approche moins sceptique quant au doute ontologique. » L. Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought" », art. cit., p. 195-196. Voir aussi p. 197 sur le lien entre limites de l'interprétation et confiance dans la création artistique chez Eco. Voir également Anca Garcia Andriescu, « Inventing the Enemy. When Propaganda Becomes History », *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, consulté le 19 octobre 2016, https://www.degruyter.com/view/j/ausp.2013.5.issue-1/ausp-2014-0005/ausp-2014-0005.xml, 2014, vol. 5, nº 1, p. 65. : « *Il Cimitero di Praga* n'est pas seulement un roman métatextuel canonique où la littérature fait retour sur elle-même et questionne ses propres ressources. […] Il représente la preuve que la fiction et la réalité peuvent fonctionner ensemble que et que toute fiction, une fois enregistrée, peut créer sa propre réalité. Son intrigue semble être créée pour placer la littérature à la confluence de l'anthropologie, de l'iconographie, de l'histoire, et de la philosophie, toutes assaisonnées d'humour et d'ironie. »

[109] On trouvait déjà en germe un jeu similaire dans *Il nome della rosa*. Voir Margherita Ganeri, *Il « caso » Eco*, Palermo, Palumbo, 1991, p. 127.

[110] On trouvera un fonctionnement similaire de l'usage du palimpseste comme réflexion métatextuelle sur les limites de l'interprétation dans *Il nome della rosa*, comme l'analyse Ganeri : le roman, « comme jeu de miroirs et comme *summa* vraie et "fausse" de l'intertexte, encore une fois, donc, est à comprendre en deux sens : comme fertile terrain sémiotique sur lequel "tenir en exercice la sémiosis", ou, inversement, comme *summa* parodique fondée sur le pastiche, comme artifice de et sur la "construction", jeu découvert sur la "fiction", spéculation sur la logique et sur les lois de l'intertextualité. » *Ibid.*, p. 118. C'est ainsi qu'y est défendue « la valeur de l'incrédulité comme pratique de l'intelligence et garantie de la continuité de la culture » (p. 122).

[111] Sur l'usage, depuis Sciascia, de la métafiction comme fondement de l'éthique des fictions historiographiques, voir Loredana Di Martino, « Between "New Realism" and "Weak Thought": Umberto Eco's "Negative Realism" and the Discourse of Late Postmodern Impegno », *Quaderni d'italianistica*, consulté le 19 octobre 2016, http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/download/19424, 2012, vol. 33, nº 2, p. 204-205.

[112] Ainsi que de sa variabilité dans le temps : « La lecture de la fiction autorise le choix, pour le lecteur, entre plusieurs ontologies possibles. Il est très probable que leur combinaison, selon des géométries historiquement variables, favorise la longévité de l'œuvre dans la réception. » Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 427.

[113] Luzzatto le définit comme « un faux parfait du livre parfait ». "*Un falso perfetto del libro perfetto […]*." Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 30. Voir p. 181 sur les retombées scientifiques majeures de la publication du faux *Sidereus Nuncius*.
[114] Voir Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 6. Voir aussi p 28, où Tomaso Montanari expose très clairement les risques éthiques d'une telle entreprise.
[115] L'historien de l'art Tomaso Montanari, qui joue un rôle important dans la genèse de l'ouvrage, aurait déclaré que le crime de De Caro était un « assassinat prémédité de l'identité italienne ». Voir Giordana Charuty, « Sergio Luzzatto, Max Fox o le relazioni pericolose », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, consulté le 26 juin 2022, https://journals.openedition.org/gradhiva/4795#bodyftn9, 4 décembre 2019, nº 30, p. 156-159. Charuty propose un compte-rendu critique de l'ouvrage de Luzzatto, notamment de son choix d'assumer le romanesque de son enquête.
[116] Sur la romanticisation du personnage par la presse étrangère notamment, voir Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 225, 251-252.
[117] Le jeu iconique est tout à fait représentatif de la démarche de l'auteur : à chaque chapitre, une image, issue des archives personnelles de De Caro ou des recherches de Luzzatto, vient soit illustrer le récit, souvent dans un jeu de contrepoint ironique (comme la reproduction de *L'Incrédulité de Saint Thomas*, du Caravage, qui fait écho aux avertissements de Montanari, et à la position délicate de l'enquêteur qu'est Luzzatto – et avec lui de son lecteur – , ou la photographie d'un scanner dans le chapitre où sont évoquées les techniques de falsification de De Caro) ; mais aussi comme attestation d'un récit dont certains éléments pourraient sembler proprement invraisemblables : la photographie retrouvant son ancienne fonction de preuve indiciaire, au moment où l'incrédulité du lecteur semble menacer de prendre le dessus. Ainsi est reproduite, depuis l'archive de De Caro, une photographie de lui au sommet italo-russe de Bari de mars 2007, en compagnie de Vladimir Poutine et Romano Prodi…Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 160.
[118] Et la prolifération des intrigues possibles : plus loin, Luzzatto cite explicitement le roman de Calvino, remplaçant hiver par automne, et voyageur par imposteur : "*Se una notte d'autunno un impostore*." Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 110.
[119] « En tant qu'historien, je ne voulais pas ressembler à un petit commissaire de police, et encore moins à un magistrat. » "*Da storico, non volevo somigliare a un questurino, e meno ancora a un magistrato*." *Ibid.*, p. 7. Refus réitéré p. 188 : « L'historien n'est pas un juge, si bien que peut importe mon opinion sur la vérité ou la fausseté des explications de De Caro […]. » "*Lo storico non è un giudice, sicché poco importa la mia opinione sulla verità o sulla falsità delle spiegazioni di De Caro* […]." Ce qui ne veut pas dire qu'il est un imbécile incapable de discerner entre les deux, comme il le rappelle p. 191; et p. 222, il refuse également le rôle de confesseur, pour se contenter, dit-il, de faire parler les sources.
[120] « Je lui avais écrit [à Montanari] pour lui parler de *L'Imposteur* de Javier Cercas et de la révélation que j'en avais tiré. De l'idée de m'engager moi aussi, comme Cercas avec le faux déporté espagnol, dans un dialogue avec un interlocuteur que je reconnaissais comme totalement indigne de confiance, et pourtant sollicité par moi pour me confier sa version de l'imposture. Avec la présomption de savoir gouverner la dynamique de ce dialogue. En maintenant le contrôle de la situation. » "*Gli avevo scritto parlandogli dell'Impostore di Javier Cercas e della folgorazione che ne avevo tratto. Dell'idea di impegnarmi anch'io, come Cercas con il finto deportato spagnolo, nel dialogo con un interlocutore da me riconosciuto totalmente inaffidabile, eppure da me sollecitato a consegnarmi la sua versione dell'impostura. Con la presunzione di sapere governare la dinamica di quel dialogo. Mantenendo il controllo della situazione*." *Ibid.*, p. 27.
[121] Il explique par exemple n'avoir pris aucune note lors de sa première entrevue avec De Caro, et la restituer entièrement de mémoire. *Ibid.*, p. 8.
[122] Plus loin, p. 19-20, il souligne que les Girolamini contiennent non seulement une bibliothèque, mais encore une collection de peintures qui comprend *L'Incrédulité de Saint Thomas* du Caravage, et surnomme Tomaso Montanari « saint Thomas l'incrédule », "*san Tomaso l'incredulo*" (p. 21). Dans la reconstitution sciemment fictionnalisante de Luzzatto, les personnes réelles deviennent figures archétypales de l'économie de la confiance qui gouverne le récit (comme si la tendance du faussaire à fonctionner à la fois comme personnage et comme type était contagieuse) : De Caro incarne l'Imposteur (hanté par le « démon du mensonge », comme Romand, voir p. 27), Montanari l'Incrédule, et, entre les deux, l'historien doit élaborer une dynamique cristalline de la confiance-défiance, de la crédulité-incrédulité, de la suspension de croyance-d'incroyance, qui garantira la foi qu'on pourra prêter à son récit, à sa mise en intrigue des événements.
[123] « J'ai cherché à recueillir un maximum de connaissances autour de mon imposteur. Mais j'ai dû me résoudre, dès le début, à l'impossibilité de conduire cette recherche selon les règles de la méthode historique. À travers un recours systématique aux sources archivistiques, et à travers une critique raisonnée de ces sources. Mon livre n'aurait jamais pu être un vrai livre d'histoire. » "*Ho cercato di raccogliere un massimo di elementi di conoscenza intorno al mio impostore. Ma ho dovuto fare i conti, fin da subito, con l'impossibilità di condurre la ricerca secondo le regole del metodo storico. Attraverso un ricorso sistematico alle fonti d'archivio, e attraverso una*

critica ragionata di quelle fonti. Il mio non avrebbe mai potuto essere un vero libro di storia." Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 28.

[124] Il dit qu'il habite à Ferney-Voltaire, là où Emmanuel Carrère a composé *L'Adversaire*, qu'il salue comme un « grand livre », s'interrogeant « sur les liens (Ferney-Voltaire mis à part) entre mon intérêt pour De Caro et l'intérêt de Carrère pour Romand. Je réfléchissais au corps à corps entre écrivain et personnage – mais sans rien de fictionnel, de romanesque : à l'intérieur d'une histoire vraie – que l'auteur de *L'Adversaire* avait engagé avec le protagoniste de son livre. Et je réfléchissais sur la discipline glissante que les français définissaient pompeusement "*histoire du présent". » ; "sulle connessioni (Ferney-Voltaire a parte) fra l'interesse mio per De Caro e l'interesse di Carrère per Romand. Riflettevo sul corpo a corpo fra scrittore e personaggio – ma senza nulla di finzionale, di romanzesco: dentro una storia vera – che l'autore dell'*Avversario *aveva ingaggiato con il protagonista del suo libro. E riflettevo sulla scivolosa disciplina che i francesi pomposamente definiscono l''histoire du présent', la storia del presente*." *Ibid.*, p. 25. Luzzatto, comme on le voit, n'a pas tout à fait choisi la rigueur factuelle qu'il attribue à Carrère, et verse plutôt dans le roman stendhalien désabusé : ainsi, p. 264, il s'interroge sur la place dans sa vie personnelle de sa *full immersion* sur un sujet pourtant bien plus anecdotique que ses recherches habituelles sur les orphelins juifs échappés à la Shoah : « Incomparablement moins grave, moins intense, moins suggestive. L'histoire d'un jeune homme de province ambitieux, de son irrésistible ascension et de sa chute luciférienne. Réplique hors du temps du *Rouge et le noir*, mais sans Julien Sorel, et sans même une guillotine. » "*Incomparabilmente meno grave, meno intensa, meno suggestiva. La storia di un giovane provinciale ambizioso, della sua irresistibile ascesa e della sua luciferiana caduta. Replica fuori tempo del Rosso e il nero, ma senza Julien Sorel, e senza neppure una ghigliottina*." Plus loin, p. 266, c'est à Jean Valjean qu'il compare De Caro.

[125] Voir par exemple Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 192.

[126] Voir par exemple Giancarlo de Vivo, « Girolamini, il doppio gioco di vero e falso », *Il Manifesto*, consulté le 28 juin 2022, https://ilmanifesto.it/girolamini-il-doppio-gioco-di-vero-e-falso/, 10 avr. 2019p.

[127] Parfois assez grossiers : voir par exemple la prolepse dans son commentaire sur une photographie qui représente De Caro enfant avec des amis de la famille, dont son futur complice Stefano Ceccantoni : « Cette photographie me frappe (et m'émeut presque) parce qu'elle renvoie à une histoire triste, amère, irréparable. Pire que l'histoire d'une perte de l'innocence : l'histoire d'une chute, et d'un égarement. Les deux petits garçons qui jouent et plaisantent, merveilleusement inconscients, sur le fond d'un paysage digne du Pérugin, ignorent que – un jour – l'un sera la ruine de l'autre. » "*Questa fotografia mi colpisce (e quasi mi commuove) perché rimanda a una storia triste, amara, irreparabile. Peggio che la storia di una perdita dell'innocenza: la storia di una caduta, e di un traviamento. I due ragazzetti che giocano e scherzano, meravigliosamente ignari, sullo sfondo di un paesaggio degno del Perugino, non sanno che – un giorno – l'uno diventerà la rovina dell'altro*." S. Luzzatto, *Max Fox*, *op. cit.*, p. 41.

[128] En maintenant le doute quant à une totalisation éclairante possible de la vie de De Caro, ou des effets de surprise, Luzzatto joue en fait de la confusion possible entre intrigue fictionnelle et intrigue historiographique décrite par Baroni : « L'ambition de l'historiographie est ainsi radicalement opposée à celle de la fiction, même si l'indétermination de son intrigue est parfois similaire : la première, bien que consciente de la fragilité de sa synthèse, vise une explication provisoire ; tandis que la seconde, bien que capable d'une parole définitive (puisque la fiction ne peut être contredite par le réel ou par une version alternative des faits), vise à produire une histoire définitivement ambiguë. C'est dans le caractère incertain de la synthèse des historiens, qui fait écho à la discordance orchestrée des intrigues fictionnelles, que réside le caractère convergent de ces deux formes de configuration narrative. Un lieu de confusion possible entre les récits factuels et les récits fictionnels se trouve probablement dans le fait de superposer la tension narrative à la résistance du réel. Si les récits factuels peuvent susciter des surprises, cela tient à leur soumission à une source extratextuelle qui leur échappe et qui fait résistance, alors que, dans le cas des récits fictionnels, la surprise fait partie intégrante du geste narratif, et l'on peut toujours supposer qu'elle est le résultat d'une stratégie discursive. » Raphaël Baroni, « Histoires vécues, fictions, récits factuels », *Poétique*, consulté le 31 août 2021, http://www.cairn.info/revue-poetique-2007-3-page-259.htm?try_download=1, 2007, vol. 3, nº 151, p. 266. Là où Baroni « plaide ainsi pour la pratique d'une poétique comparée des configurations narratives qui tiendrait compte du contexte générique, énonciatif et pragmatique des récits » (p. 273), il nous semble que Luzzatto joue sur un brouillage de ce contexte générique, énonciatif et pragmatique : c'est ce qui fonde la singularité heuristique de son geste mais aussi, nous semble-t-il, ce qui tend à poser problème sur les plans épistémique et éthique.

[129] « Je ne me suis pas conformé au précepte d'or d'un historien britannique de la Révolution française, Richard Cobb : celui de parcourir l'histoire, au lieu seulement d'enquêter sur elle dans les archives et de l'étudier dans les bibliothèques. D'emblée, mes références ont été tout autres. Ambitieusement littéraires, plus que disciplinairement historiographiques. *L'Imposteur* de Javier Cercas, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère. Pour tout dire, également un autre grand livre de Carrère, *Le Royaume*. Et même – je l'avoue – son chef-d'œuvre : *Limonov*. "Lui-même se voit comme un héros, on peut le considérer comme un salaud : je suspends pour ma part mon jugement", écrit Carrère de l'aventurier russe Eduard Veniaminovič Savenko, dit Limonov. […] Plus que de juger le héros ou le salaud, il revient à Carrère de reconstituer – à partir des récits même de Limonov, fiables ou exagérés, véridiques

ou mensongers – une vie "romanesque et dangereuse" qui lui semble instructive pour "notre histoire à tous". Voilà : si le dire ne semblait pas inexcusablement naïf, je dirais que j'ai voulu restituer la vie de De Caro selon la manière dont Carrère a restitué la vie de Limonov […] : avec une pleine disponibilité intellectuelle, morale, spirituelle, afin d'admettre que la vie d'un individu singulier puisse contenir plus qu'une vie singulière. » "*Non ho corrisposto all'aureo precetto di uno storico britannico della Rivoluzione francese, Richard Cobb: il precetto di camminare la storia, oltreché di indagarla negli archivi e di studiarla nelle biblioteche. Fin all'inizio, i miei termini di riferimento sono stati altri. Ambiziosamente letterari, più che disciplinatamente storiografici.* L'impostore *di Javier Cercas,* L'Avversario *di Emmanuel Carrère. Per dirla tutta, anche un altro grande libro di Carrère,* Il Regno*. E perfino – lo confesso – il suo capolavoro:* Limonov*. "Lui si vede come un eroe, ma lo si può considerare anche una carogna: io sospendo il giudizio", scrive Carrère dell'avventuriero russo Eduard Veniaminovič Savenko, detto Limonov. […] Più che di giudicare l'eroe o la carogna, preme a Carrère di restituire – a partire dai racconti stessi di Limonov, affidabili o gonfiati, veritieri o menzogneri – una vita "romanzesca e spericolata" che gli sembra istruttiva per la "storia di noi tutti". Ecco: se dirlo non suonasse imperdonabilmente ingenuo, direi che ho voluto restituire la vita di De Caro secondo il modo in cui Carrère ha restituito la vita di Limonov […]: con una piena disponibilità intellettuale, morale, spirituale, ad ammettere che la vita di un singolo individuo possa contenere più di una singola vita*." S. Luzzatto, *Max Fox*, *op. cit.*, p. 249-250.

[130] Luzzatto, par exemple, trouve insatisfaisante l'explication que de Caro donne des aventures invraisemblables de sa vie comme pur hasard et sérendipité, et notamment inapte à unifier de façon cohérente les différentes facettes du personnage. Voir *Ibid.*, p. 168-169.

[131] Comme le rappelle en effet Genette, on peut « atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction », en rappelant que mise en intrigue et procédés romanesques sont courants dans l'historiographie, et que, entre les deux régimes, « les différences les plus nettes semblent affecter essentiellement les allures modales les plus étroitement liées à l'opposition entre le savoir relatif, indirect et partiel de l'historien, et l'omniscience élastique dont jouit par définition celui qui invente ce qu'il raconte ». Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Protée*https://constellation.uqac.ca/2340/1/Vol_19_no_1.pdf#page=9, hiver 1991, vol. 19, nº 1, p. 15-16. Le problème chez Luzzatto tient justement, nous semble-t-il, au fait que l'exhibition de son non-savoir sert de caution véridictive à une recréation fictionnalisante immersive qui n'est pas assumée comme telle, comme créatrice d'un monde fictionnel analogique ou mimétique et cristallin, mais comme outil cognitif producteur d'un savoir référentiel. Il tend à abolir la différence entre savoir fictionnel et savoir scientifique, ce faisant.

[132] Si bien que le récit de Luzzatto n'est pas une « épifiction » historique non plus, à savoir un récit où s'accomplit « le coup de force d'une autorité auto-instituée, toujours garantie en son fond par l'historiographie […], mais sautant dans le vide de la réécriture pour trouver le plein de la réincarnation comme voix » (voir Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 126.), où « la strate archivistique […] sert de support à un récit imaginaire second, un récit au présent de la hantise du passé » (p. 130). Dans le texte de Luzzatto, « l'emprise du présent » ne tend pas vraiment « à déstabiliser ou affaiblir tant le régime mémoriel classique que le "paradigme indiciaire" » (p. 127) ni la « quête concrète des archives » ne sert « de support à une rêverie dévastatrice et puissante, ironique et sincère à la fois : à une nouvelle boîte-miroir de la fiction, où la douleur fantôme d'une généalogie perdue cède la place au glissement hallucinatoire » (p. 132). L'historien paraît abandonner en partie la véridiction mais son franchissement des colonnes d'Hercule de la fiction ne semble en fin de compte qu'esquissé ; ce faisant, son autorité n'est pas celle, risquée, de l'écrivain qui s'engage dans son texte, quitte à se réduire à une simple voix, mais ressortit encore à celle du savant qui exige qu'on lui accorde crédit en vertu de sa position sociale.

[133] Alors que, selon « la double formule A = N —> récit factuel, A ≠ N —> récit fictionnel » de Genette, c'est justement lorsque l'auteur prend la *responsabilité* des propos du narrateur qu'il peut y avoir prétention à la factualité du récit, indépendamment de son contenu. G. Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », art. cit., p. 14. Pour une critique de cette partition de Genette, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 38-40.

[134] Pour une discussion sur les rapports entre l'historien et le juge, et leurs modèles de preuves et de vérité, voir l'annexe « Preuves et possibilités » dans Carlo Ginzburg, *Le Fil et les Traces. Vrai faux fictif*, traduit par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 447-481.

[135] Pour une analyse des critiques caricaturales contre le postmodernisme au nom d'une « urgence éthique » de retrouver une littérature « juste » et ancrée dans le réel, à travers l'exemple du manifeste de Wu Ming, voir Bart Van den Bossche, « Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura », *La Libellula*, consulté le 12 septembre 2018, http://www.academia.edu/1237171/Epic_and_Ethics._Il_NIE_e_le_responsabilit%C3%A0_della_letteratura, décembre 2009, vol. 1, p. 68-76.

[136] Pourtant, comme le rappelle F. Lavocat, l'idée de l'indistinction entre réel et imaginaire, conséquence d'un scepticisme parfois teinté de mysticisme, n'est pas propre à la contemporanéité occidentale, et le caractère éthiquement et épistémiquement intenable de l'abolition de la frontière entre fait et fiction a été mis en avant au

plus fort du moment postmoderne, panfictionnaliste et relativiste de la période contemporaine, dans les années 1980, notamment à travers la question du traitement de l'Holocauste. Voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 523. En revanche, ajoute-t-elle, « c'est l'articulation de ces deux idées – l'historicité de la notion de fiction et la fictionnalité de l'histoire –, advenue dans les années 1970 dans le contexte plus général du *linguistic turn*, qui a été l'opérateur principal de la mise en question intellectuelle de la frontière entre fait et fiction. Or cette frontière, hier comme aujourd'hui, en dépit des vagues plus ou moins puissantes de l'ancien et du nouveau scepticisme, importe. » (p. 523-524).

[137] De Caro se compare lui-même au Pierre Ménard de Borges, et le narrateur renchérit : « Poussant borgésiennement le concept de paternité littéraire jusqu'à ses conséquences extrêmes, même De Caro a fait de l'anachronisme délibéré et de l'attribution erronée – peut-être sans le vouloir – la technique nouvelle d'un art. » "*Borgesianamente spingendo il concetto di paternità letteraria fino alle estreme sue conseguenze, anche De Caro ha fatto dell'anacronismo deliberato e dell'attribuzione erronea – forse senza volerlo – la tecnica nuova di un'arte*." Sergio Luzzatto, *Max Fox o Le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019, p. 125-126.

[138] Ou encore à « l'appel du réel », à répondre au réel et de lui, de P. Forest, qui fournit une illustration paradigmatique d'une poétique romanesque dont le caractère éthique est directement fondé sur l'usage littéraire et narratif du paradigme indiciaire : « Tout procède pour moi d'une poétique de l'empreinte […] qui détermine une importance fondamentale accordée à l'image, elle-même considérée comme trace, signature, marque du réel. D'où le caractère épiphanique du roman vrai qui recueille les images par lesquelles se manifeste l'expérience du réel et qui les arrange dans l'espace du livre en assurant de l'une à l'autre la circulation signifiante d'un récit. Considérée comme pure empreinte, l'image ne dit rien. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'elle ne représente rien. Elle témoigne du trou ouvert dans le tissu des phénomènes par l'expérience vide du réel. Il faut le roman pour ne pas abandonner les images à la solitude de leur statut de signes vides et créer donc l'espace où la parole puisse perpétuellement se reprendre et, dans la fidélité au réel dont elle procède, produire sans fin la possibilité d'une même histoire vivante. » Philippe Forest, *« Le Roman, le réel », et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 106.

[139] Y compris dans le sens que lui donne P. Forest : « le roman n'existe que comme le lieu d'une expérience (possible) sans laquelle je ne saurais rien du réel (son impossible). De cette expérience (mentale au sens où la dimension de la pensée enveloppe toutes les autres) dépend mon existence, celle des autres autour de moi, la certitude du monde tel que je le perçois. » Philippe Forest, *« Le Roman, le réel », et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 19. Sur la valeur expérientielle de la fiction comme « boîte-miroir » capable de proposer, par les pouvoirs du faux-semblant, une forme de résolution des impossibilités du réel, voir le chapitre « Secret » dans Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020.

[140] Surgers rappelle que, dans les traités italiens de la Renaissance, l'illusion perspective s'appelle souvent *inganno*. Anne Surgers, *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVIe-XXIe siècles)*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 36. Contrairement toutefois à ce qu'elle affirme dans les pages suivantes, nous soutenons que le jeu même de l'illusion-désillusion qui a cours dans le déchiffrement d'une illusion perspective en tant que telle non seulement s'apprend, mais est heuristique : se détromper est une forme de savoir, justement parce que la perception de l'illusion interdit d'interpréter l'image mimétique comme un pur simulacre : elle est toujours à déconstruire comme représentation faussée, comme *comme si*.

[141] Contrairement à une certaine tendance actuelle qui soupçonne les acteurs du débat public d'être incompétents, victimes faciles des *fakes news*, *storytellers* ou autres manipulateurs d'une fiction réduite au mensonge, ce qui justifie la panique morale qui sous-tend l'idée d'une ère de la post-vérité, comme le rappelait Dominique Cardon lors de son intervention au *Procès de la fiction*, qui s'est tenu à Paris le 7 octobre 2017. On en trouvera une captation en ligne : https://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction (consulté le 10/06/2019). Pour un exemple scientifique d'une telle attitude de défiance à l'égard de la capacité des spectateurs ou lecteurs à faire la part du vrai et du faux, de l'imaginaire et de la réalité, ou de l'actuel et du virtuel, voir l'épilogue dans A. Surgers, *L'Automne de l'imagination*, *op. cit.* Pour une critique de la tendance à considérer, dans les études littéraires, le lecteur comme un acteur passif de la communication (« Quand dira-t-on qu'une œuvre est comprise et que le lecteur est "dans le vrai" ? Quand elle sert de guide à celui qui l'utilise pour se mouvoir dans la réalité »), voir Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017, p. 40-43.

[142] Un débat particulièrement crucial à l'ère contemporaine, et étroitement relié au débat sur le rôle et la fonction de la fiction à l'ère de la post-vérité, comme le rappelait Alison James lors du « Procès de la fiction ».

[143] Crédit qui n'est donc pas celui, fallacieux, du panfictionnaliste qui sème le doute pour mieux s'ériger en seul interprète autorisé, comme l'avance Ferraris : « Le résultat de la normalisation du doute est que le monde semble incertain, vague et dominé par l'erreur et que l'interprète devient le démiurge à qui est confiée la tâche d'apporter la lumière dans les ténèbres qu'il a lui-même contribué à créer. » Maurizio Ferraris, *Documentalité. Pourquoi il est nécessaire de laisser des traces*, traduit par Sabine Plaud, Paris, Éditions du Cerf, 2021, p. 120.

Notes du chapitre 12

[1] Voir Cristina Baldacci, « “Povere immagini” della postverità. Reenactements e incertezze visive in Hito Steyerl, Trevor Paglen e Philippe Parreno » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 145.
[2] Celle-ci pourrait même à son tour se diviser, comme le souligne M. Decout, en « une triple crise qui prend racine aux XVIIIe et XIXe siècles : une crise du savoir et de la vérité, dont la littérature souligne la fragilité tout en maintenant le rêve de les englober ; une crise du sujet, qui renvoie l'être à ses impostures et son altérité ; une crise de l'authenticité. » Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 178.
[3] Pour une réflexion plus générale sur l'importance du paradigme fiduciaire et de la notion de crédit dans l'appréhension des crises du contemporain, voir les contributions dans Emmanuel Bouju, Loïse Lelevé et Mazarine Pingeot (dir.), *Titres d'impropriété. Dette, imposture, désappropriation*, Paris, Raison publique, 2022.
[4] « Les *Protocoles* naissent d'abord presque d'eux-mêmes, par agglomération de thèmes romanesques qui au fur et à mesure enflamment l'imagination de quelques fanatiques et se transforment chemin faisant. Et pourtant chacun de ces récits avait un mérite : il apparaissait narrativement vraisemblable, plus que la réalité quotidienne ou historique, qui est bien plus complexe et incroyable, et semblait bien expliquer quelque chose qui autrement était plus difficile à comprendre. » Umberto Eco, « La forza del falso » dans *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 319.
[5] Comme le rappelle Schaeffer, « [l]a difficulté n'est pas de nous faire croire que nos représentations ont des objets “réels” qui leur correspondent, mais au contraire de nous empêcher d'apporter une créance spontanée à tout ce que nous voyons, entendons ou imaginons. » Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 110.
[6] Sur l'importance épistémique de l'humour, notamment chez Senges, voir ce qu'il déclare dans « Comment composer ses états d'âme ? » : « l'humour que suppose le masque et que contient toute cérémonie (c'est-à-dire le pas de côté pouvant passer pour un mensonge parce qu'il prend ses distances avec une supposée réalité), l'humour est une des conditions de l'expression et du partage des sentiments. […] L'humour a enfin un grand avantage : dans les élégies érotiques romaines ou ailleurs, il permet de passer du cri du cœur à la reconstitution à tête reposée du cri du cœur ; il est le seul moyen de surmonter la contradiction entre *sentiment enivrant* et écriture réfléchie. » Pierre Senges, « Comment composer ses états d'âme ? » dans Matteo Majorano (dir.), *Il ritorno dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 61-76.
[7] Notamment dans sa poétique de la parenthèse et de la digression frauduleuse, qui, par son jeu d'exhibition secrète et de miroitement furtif, peut constituer en partie une traduction stylistique du fonctionnement narratif du faux : « Parfois, l'incise, la digression, et la parenthèse à l'intérieur de la parenthèse, contiennent et colportent des propos plus significatifs, mais discrets ; elles le font en passant, d'une façon cachée, avec l'impunité des digressions, qui délivrent et escamotent en même temps. Cette richesse incidente est bien connue des conteurs – ils savent aussi la valeur d'un adjectif apparemment gratuit, superflu : on se souvient encore du rose de l'aurore et, plus frappant encore, de la barbe fleurie de Charlemagne. » Pierre Senges, « Des ébauches prises sur le fait », *Littérature*, consulté le 16 septembre 2020, http://www.cairn.info/revue-litterature-2015-2-page-127.htm, 2015, n° 178, nº 2, p. 127-142.
[8] Sur l'encyclopédie ouverte comme modèle oxymorique de la connaissance partagée, voir Italo Calvino, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, traduit par Christophe Mileschi, [1988], Paris, Gallimard, 2018, p. 165-166.
[9] Voir citation de la présentation de *L. G., Une aventure des années soixante* par Claude Burgelin dans l'article de Bénabou : selon Burgelin, la littérature des années soixante « ne savait proposer que des options marquées du signe du faux : impostures de certaines méditations humanistes sur fond de guerres coloniales, marxisme falsifié, pseudo-révolution de la narration, absurde de pacotille ». Marcel Bénabou, « Faux et usage de faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur*, printemps 1994, nº 3, p. 25-26.
[10] Comme le couple de joueurs faussaires de *La Vie mode d'emploi* : « Winckler et Bartlebooth, ennemis inséparables, artistes incomplets qui vivent en une sorte de symbiose infernale, sont des iconoclastes pur sang. Ils sont punis par où ils ont péché. Ayant abusé du sens de la vue, ils finissent tous les deux aveugles. » Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999, p. 264.
[11] Voir Thierry Dufrêne, « De la guerre du feu à la guerre du faux: osservazioni sulle neogrotte e l'arte contemporanea » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 201-207.
[12] Sur le rôle des faux tableaux comme moyen d'encrypter des autobiographèmes, et notamment de dire le deuil des parents, dans *Un cabinet d'amateur*, voir Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999, p. 342.
[13] Voir aussi les propos de Fontcuberta dans Tommaso Casini et Pierandrea Villa, « “Il leone non è cosi pericoloso come lo dipingono”: conversazione con Joan Fontcuberta » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 87.
[14] Voir le commentaire par Maria Tilde Bettetini du *Trattato si semiotica generale* d'Eco : « D'où la définition de signe comme “tout ce qui peut être utilisé pour mentir” et de la sémiotique générale comme théorie du mensonge,

parce que si quelque chose ne peut être utilisé pour mentir, alors il ne peut pas non plus être utilisé pour dire la vérité : de fait, il ne peut être utilisé pour dire quoi que ce soit. La vérité fait retour comme *vertu* à cause de la définition du mensonge et en particulier des moyens qui autorisent le mensonge, à savoir tout ce qui est signe. » Maria Tilde Bettetini, « Contributi per una storia della finzione: menzogne 2.0 » dans Tommaso Casini et Laura Lombardi (dir.), *The gentle art of fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana editoriale, 2019, p. 159.

[15] « Lire une œuvre de fiction signifie faire une conjecture sur les critères d'économie gouvernant le monde fictionnel. Il n'y a pas de règle, ou plutôt, comme dans tout cercle herméneutique, on doit la présupposer au moment même où on tente de l'inférer à partir du texte. C'est pourquoi lire est un pari. On parie qu'on sera fidèle aux suggestions d'une voix qui ne nous dit pas explicitement ce qu'elle suggère. » Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996, p. 148.

[16] D'où la condamnation de Schaeffer : « Plutôt que d'avoir forcé les frontières entre le fictionnel et le factuel, *Marbot* est retombé en deçà de la fiction dans le champ de la manipulation mimétique. Le récit de Hildesheimer n'est pas une fiction qui a réussi à déstabiliser les frontières du "réel" et du fictionnel, mais une œuvre narrative qui a échoué à accéder au statut de fiction. » Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 146.

[17] « Transformant leur insatisfaction à l'égard du roman comme du monde en moteur de l'invention uchronique, nos trois auteurs retournent à l'essence de la fiction en usant du pouvoir (enchanteur) de faire advenir ce qui n'existe pas, pour substituer à la représentation du réel l'exploration des possibles et rendre compte des virtualités du langage, de l'histoire, ou de la bibliothèque. Pour ces écrivains qui affirment "écrire pour contre-attaquer", le roman devient de la sorte l'instrument d'une lutte contre le réel, dont il figure la contrepartie. Et de la même manière que l'usage du roman dit traditionnel constitue transitivement un assentiment au monde, c'est la lutte contre ce même roman constitué en patron intérieur qui va, transitivement, alimenter le combat contre le réel. Il s'agit somme toute de "pratiquer la littérature à la manière d'un art martial", en retournant la force de l'adversaire contre lui. Mais le corps à corps n'est pas pour autant dépourvu de tendresse, et constitue aussi le moyen de satisfaire un certain goût pour le romanesque. […] Daniel Sangsue propose de circonscrire cette lignée à travers la notion de "récit parodique", qu'il définit comme "un récit qui privilégie jusqu'à l'exacerbation la mise à l'épreuve du discours littéraire et ceci par des dispositifs *métatextuels* (roman du roman, présence manipulatrice du narrateur) et *intertextuels* (personnages 'programmés' par l'intertexte, parodisation, pastiches…)". » Audrey Camus, « Roman et antiroman : Chevillard, Senges, Volodine », *Littérature*, consulté le 8 juillet 2022, https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-92.htm, 2015, vol. 180, nº 4, p. 92-104.

[18] Sur ce point, voir Lionel Acher, « Jeux de miroir[s] dans Le Perroquet de Flaubert » dans Antoine Capet, Aïssatou Sy-Wonyu et Philippe Romanski (dir.), *Flaubert's Parrot de Julian Barnes : « Un symbole du logos ? »*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 103-118.

[19] Sur la conception de cette œuvre comme « hyper-roman », voir Italo Calvino, *Leçons américaines. Six propositions pour le prochain millénaire*, traduit par Christophe Mileschi, [1988], Paris, Gallimard, 2018, p. 171.

[20] Comme le rappelle E. Bouju, « si un contrat vient régler concrètement cet échange [romanesque], c'est le texte entier qui le définit en toute rigueur, et c'est l'expérience complète de la lecture qui le signe. Pactes et conventions liminaires se transforment et s'abolissent dans la délibération constante et la régulation finale d'un contrat qui tient plus ainsi de la relecture que de la lecture, de la remémoration que de l'attente. Un contrat d'appropriation textuelle partagée, en quelque sorte. » Emmanuel Bouju, « Dans le dos noir de la fiction : figures et théories du contrat littéraire à travers quelques romans contemporains (Don DeLillo, Paul Auster, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías) » dans Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 258.

[21] De même que, sans nier les apports de l'ontologie, elle n'y soumet pas strictement son épistémologie, comme le voudrait un Ferraris, par exemple. De la sorte, la fiction de faux semble prendre le parti de Montaigne plutôt que celui de Rousseau, dans l'opposition dessinée par M. Decout : « Chez Montaigne, la sincérité n'est pas comme chez Rousseau un idéal d'être, mais en premier lieu un idéal du connaître […]. Elle n'est pas une prescription de se faire être ce que l'on est ou n'est pas, mais une méthode pour entrapercevoir l'immensité féconde de toutes les fissures qui nous diffèrent toujours de nous-mêmes. » Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 90.

[22] « De la littérature contemporaine, on pourrait dire qu'elle reprend à nouveaux frais ce double projet, paradoxalement réaliste et éthique, dont la nécessité demeure, voire s'aggrave à chaque nouvelle défection du monde. Dans son engagement à revenir au réel, à reconduire sans cesse au réel à partir des puissances de la forme et de l'imaginaire, la littérature cherche (encore), comme on l'a vu avec Jelinek, à désamorcer les faux-semblants des discours imposés ou hérités : ce n'est pas l'illusion d'une action politique directe, mais plutôt l'appel à sortir, en solidarité avec l'action et par l'exercice d'une "force diagonale" (comme le suggérait Hannah Arendt), "hors du rang des meurtriers" (Kafka). Ainsi la fonction conjointement cognitive et performative de la littérature déplace-t-elle *l'exactitude* d'Italo Calvino en un lieu propre du littéraire – un lieu d'autorité et d'inconditionnalité, aurait dit Jacques Derrida, une hétérotopie placée à la fois dans et "à l'écart de l'institution" : un lieu où le *crédit* qui lui est accordé contrebalance (ou du moins tente de contrebalancer) le discrédit des institutions sclérosées, des

discours vides, des économies inégalitaires ; un lieu où se liquide (ou du moins tente de se liquider) la dette que l'organisation politique, économique et sociale du contemporain a contractée à l'égard du citoyen du monde et du monde lui-même ; un lieu où la croyance provisoire dans la puissance du discours littéraire permet (ou du moins tente de permettre) d'envisager autrement la répartition des crédits et des dettes – symboliques, matériels –, et de penser l'avenir hors de la succession des héritages et du ressassement du passé. » Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 170.

[23] Et participent donc de la formulation de la question du réel et de son interprétation dans ces textes : « L'intérêt du lecteur se déplace ainsi insensiblement vers la manière dont on le gruge, dont on lui tend des pièges, vers la mauvaise foi du récit. Ce qui est d'autant plus certain lorsque le texte singe les codes du récit policier, entraînant ainsi leur surdétermination. Il y a donc de la part du lecteur non pas une enquête autonome par rapport à celle de l'inspecteur mais une correction des déchiffrements proposés par le texte. […] C'est un regard suspicieux que le texte programme et que l'auteur prend lui aussi en compte dans une sorte de surenchère et d'escalade dans la mauvaise foi. […] De la sorte, tous ces romans s'organisent autour d'une obsession, unique et omniprésente : le sens. Celui du réel comme celui des œuvres qui le disent. » Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 155-156.

[24] Et c'est parce que ce porte-à-faux se joue dans et par l'écriture que les contradictions qu'il met en scène et en série peuvent avoir une portée épistémique voire éthique, comme le rappelle aussi M. Decout à propos de la mauvaise foi dans *Les Liaisons dangereuses* : « Laclos semble en effet nous dire à quel point, malgré l'enfermement sensible des personnages dans cette structure [de la mauvaise foi], celle-ci se donne aussi comme un véritable plaisir, parce qu'elle est gain existentiel, à la fois dans la négation et la multiplication de l'être. Dépense gratuite, elle est aussi force de réinvention continuée de soi. […] Aussi, les "liaisons dangereuses" dont il est question, sont celles de l'être et de sa négation comme de l'être et de l'écriture. Dangereuses parce que subversives et dévastatrices, mais aussi parce que pourvoyeuses d'une jubilation si extrême qu'elle est proche de l'égarement ou de l'éclatement. […] Ce que *Les Liaisons dangereuses* affirme c'est qu'il n'y a pas toujours libération quand on sort de la mauvaise foi. L'être n'en devient pas nécessairement plus authentique et maître de son existence. Au contraire, privé de ses douces contradictions, l'individu éprouve une véritable amputation de soi. […] De la sorte, le roman fait reposer une mauvaise foi problématique, parce qu'irremplaçable, en une zone presque unique où les discordances de l'être peuvent être soutenues et maintenues : l'écriture. » Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 30-31. Voir aussi p. 38 : « C'est tout un art de la mauvaise foi qui se dit pour ne pas la laisser se figer en une essence. C'est donc réaffirmer que nous pouvons contrôler le jeu de masques, que la mauvaise foi est nécessaire mais qu'il convient de s'y prêter sans s'y donner, pour ne pas la laisser devenir un piège essentialiste. »

[25] Contrairement au *confidence game*, qui repose sur la capacité du manipulateur à deviner ce que le destinataire veut entendre pour le lui dire. Voir Christophe Collard, « "It comes down to confidence": Con Artistry in David Mamet's The Shawl and House of Games », *Revue française d'études américaines*, consulté le 27 septembre 2017, http://www.cairn.info.proxy.rubens.ens.fr/revue-francaise-d-etudes-americaines-2017-1-p-59.htm, 22 septembre 2017, nº 150, p. 59-72.

[26] Ou que Guevara le commente ironiquement : « Ainsi, je crains parfois de finir moi aussi à la façon de ces dupes du monde nouveau : croyant, berné, accompagné de contes, prêt à partir sur un radeau pour se noyer au large, là où le monde se termine, là où il verse dans l'absurde ; je crains de trouver ma défaite plus reposante qu'une victoire jamais sûre, toujours démolie, reconstruite, abattue, à nouveau rétablie, et finalement épuisée. » Pierre Senges, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, [2004], Paris, Gallimard, 2007, p. 174.

[27] « L'inauthentique positif de Gary n'a ainsi rien de la tranquille assurance que procure parfois la mauvaise foi sartrienne : au contraire, c'est le vertige infini de la liberté et de la responsabilité qui s'y fait entendre. Il est inquiétude, tremblement permanent, incompatibilité de soi à soi et de soi au monde. Évasion sans démission, fuite d'affirmation et de réquisition, cette dynamique est malgré tout celle que toute l'humanité devrait mettre en œuvre pour actualiser l'humain à venir en l'homme. Si la fuite dans la mauvaise foi chez Gary demeure alors valorisée c'est parce qu'avec elle l'homme, à l'image de Gengis Cohn, affronte enfin lucidement ce qu'il est et, librement, volontairement, s'en fait responsable et, puisque responsable, se met en devoir de le changer. La mauvaise foi n'est donc pas qu'une structure de l'être comme chez Sartre : elle est la promesse d'une éthique puisée dans la non-coïncidence de soi à soi, dans une prise de conscience de l'insuffisance de ce qu'on est et dans la recherche de ce qu'on n'est pas. Mais elle est aussi ce qui définit la littérature. » M. Decout, *En toute mauvaise foi*, *op. cit.*, p. 124. Voir aussi p. 177 : « La mauvaise foi est dès lors une malédiction de l'homme moderne qu'on ne peut, dans un premier temps, prendre pour modèle de la parole littéraire. Il faudra attendre que les sincéroclastes s'en saisissent pour en faire l'expression la plus nue de la nouvelle image de l'homme dans une coalescence du *je mens*, du *je parle* et du *je suis*. »

[28] Tout en accordant une valeur véridictive même à des représentations que nous tenons pour fictionnelles : « Vous le voyez, l'auteur se charge non seulement de "passer un contrat" […] avec son lecteur sur des faits et des événements fictifs qu'il lui demande d'agréer, mais il se préoccupe aussi de lui fournir certaines informations sur

le monde réel qu'il risque de ne pas connaître et qu'il juge indispensables à la compréhension de son récit. Ses lecteurs doivent à la fois *feindre* de penser que l'information fictionnelle est vraie, et prendre pour vraies les informations historico-géographiques qu'il lui a fournies. » Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996, p. 126-127.

[29] « Outre certaines autres raisons esthétiques […], je pense que nous lisons des romans parce qu'ils nous donnent le sentiment confortable de vivre dans un monde où la notion de vérité ne peut être remise en question, alors que le monde réel semble être beaucoup plus insidieux. Ce "privilège aléthique" des mondes narratifs nous aide même à mettre au jour quelques paramètres pour savoir si la lecture d'un texte narratif franchit ce que j'ai appelé ailleurs "les limites de l'interprétation". » *Ibid.*, p. 122.

[30] « Essayons d'être sceptiques et légèrement paranoïaques nous aussi : se pourrait-il qu'un groupuscule de conspirateurs (appartenant au Pentagone et aux réseaux de communication) ait organisé une Grande Falsification ? Et nous tous, en suivant l'aventure à la télé, nous avons accordé un crédit à ces images qui parlaient d'un homme sur la Lune. […] Mais vous voyez combien le départ entre le vrai et le faux dans le monde réel implique de choix, nombreux et difficiles quant au degré de confiance à accorder à la communauté ; de la même manière, je dois décider quelles portions de l'Encyclopédie Globale accepter, et lesquelles refuser. » *Ibid.*, p. 123-124.

[31] Tel que le théorise E. Bouju : « Je ne sais pas (encore) dans quelle mesure ces phénomènes d'une nouvelle autorité à crédit (jouée, échangée, risquée, mise en gage) concourent vraiment à nous faire sortir du *paradigme indiciaire* pour nous faire entrer tout à fait dans un *paradigme fiduciaire*, où domineraient les questions du crédit et de la dette, voire des croyances et de la foi, et plus largement de la promesse (politique, morale, intellectuelle), tenue ou trahie – toutes questions d'une très grave actualité. Mais j'y crois. » Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020, p. 187.

[32] Voir le commentaire d'E. Bouju sur *Resistere non serve a niente* de Walter Siti : « Seul le couple virtuel auteur/lecteur doit pouvoir contrebalancer cette tentation [du *storytelling*] et maintenir l'écrivain sur le bord de la réalité. Par un exercice d'écriture à crédit, l'écrivain débiteur est sommé de s'en tenir à la vraie valeur d'une communication littéraire ouverte, transparente, sincère : il le sait, il la veut, il travaille à l'obtenir en s'arrachant à la contagion (réelle et imaginaire) qui menace de trahir ses dernières croyances dans la possibilité d'un ordre civil et démocratique. » *Ibid.*, p. 172.

[33] « Il ne s'agirait pas tant d'interroger le rapport de la littérature à la vérité que de se questionner sur le type de vérité propre à la littérature. Dire que le roman est de mauvaise foi ne revient pas en effet à dire qu'il est trompeur. Au lieu de l'assurer sur un point fixe, celui d'un mensonge déterminé par ses buts et ses objets, d'une négation qui vise un dehors et commande une attitude positive, la mauvaise foi ouvre un espace incertain, qui tient de l'affirmation et de la négation, du flottement, qui tourne sa négation vers son dedans. […] Tout récit littéraire pourrait donc être de mauvaise foi parce qu'il n'est capable de produire qu'*une* vérité, elle-même contradictoire, voire soumise à sa propre négation, et non *la* vérité, et une vérité d'autant plus particulière et contestée de l'intérieur, qu'elle est le fait de l'interprétation singulière d'un lecteur. » Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 51.

[34] « La littérature nous rappelle qu'une communication véritable est aussi possible à l'intérieur de l'aporie, de l'inconséquence, de l'illogisme comme de la fraude ou du resquillage. Que l'idéal de la transparence n'est pas forcément une panacée pour inventer un trait d'union avec autrui. » Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 55.

[35] « Il s'agit d'y établir, par un dispositif d'abord de coercition, une égalité entre narrateur et lecteur qui vise au partage de la mauvaise foi. L'autorité despotique dont l'orateur fait étalage n'est donc qu'une énième falsification qui ne cherche pas uniquement la sujétion ou le conflit mais aussi l'abolition d'une distance. » *Ibid.*, p. 142-143. Sur le « contrat fiduciaire » qui régit en règle générale la relation littéraire, voir Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 203. Sur l'agentivité du lecteur à l'intérieur de ce contrat, voir p. 120-122.

[36] Sur l'homme endetté comme figure de l'homme contemporain, voir Emmanuel Bouju, « Être ou ne pas être (en dette). Un récit interdisciplinaire », *Cadernos de Literatura Comparada*, consulté le 31 août 2022, http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/439/508, 2017, nº 37, p. 53-72. On peut trouver un exemple de cette reconnaissance de dette comme outil de construction du monde fictionnel dans les commentaires d'Eco sur la genèse du *Nome della rosa* : « C'est le monde construit qui nous dira comment l'histoire doit ensuite progresser. Tout le monde me demande pourquoi mon Jorge évoque, par son nom, Borges, et pourquoi Borges est si malveillant. Mais je l'ignore. Je voulais un aveugle pour gardien de bibliothèque (ce qui me paraissait être une bonne idée narrative), et bibliothèque plus aveugle ne peut que donner Borges, ne serait-ce que parce qu'il faut payer ses dettes. » Umberto Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) » dans *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 189.

[37] Pour le roman policier, voir Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2021, p. 55. « Le plus souvent, vous vous lancez dans une œuvre sans que vos interprétations donnent ouvertement lieu à un programme de lecture et sans qu'elles fassent l'objet d'un diagnostic. Aucun autre genre ne commande à ce point une lecture désignée par le texte lui-même comme une réussite ou un fiasco. »

[38] Sur l'importance des fantômes dans la lecture, qui permettent au lecteur d'être affecté par le texte tout en l'affectant, voir *Ibid.*, p. 12-13. Voir aussi p. 88-89.

[39] « D'autant que, même si la littérature est sous la coupe de la vérité, celle-ci n'existe pas en tant que telle dans une fiction. […] Cette vérité ne s'appréhende qu'en lien avec *autre chose*. À savoir : ce que le lecteur […] a récolté dans ou hors du texte pour identifier la fraude. Vous enquêtez donc […] pour décider de la cohérence des faits et du positionnement de l'œuvre par rapport au vrai et au faux qui, lorsqu'ils sont privés d'appuis dans le réel, n'ont de sens qu'à l'intérieur de la fiction. Car, pour qu'il y ait imposture, le texte doit au préalable créer une vérité fictionnelle. D'où il faut déduire ceci : il existerait une technique romanesque du mensonge qui implique d'abord une soumission à la vérité, un accord avec certaines valeurs morales, mais tout de suite après une réserve, un soupçon, une désinvolture devant elles. Il s'agit, pour le récit d'imposture, son personnage ou son narrateur, de vous en rappeler la présence en les tourmentant. Là réside toute l'incertitude de valeurs qui ne sont qu'assertables ou énonçables par la fiction. L'œuvre usurpatrice engage non pas un simple congédiement des valeurs morales et de la vérité, ni même seulement leur mise en crise inlassable, mais une véritable expérience morale qui est celle du mensonge assumé, tant par le texte que par vous-même. » Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 179-180.

[40] Comme celui d'un Guevara, par exemple, qui refuse de reconnaître des limites de son interprétation, et joue la bibliothèque contre le réel, et contre elle-même, dans son interprétation contrefactuelle de la découverte du « monde nouveau » : « C'est à partir de cette interprétation aberrante que le mauvais lecteur [Guevara] répertorie tous les aspects d'un complot qui devient peu à peu universel, impliquant des dupeurs et des dupés […]. La suspicion naît de la lecture, contamine tout, et revient régulièrement à la lecture pour s'y retremper. L'aboutissement de cette interprétation est de désigner un coupable assez inattendu : non pas les hommes mais les livres. […] La lecture contrefactuelle vire alors à la croisade contre une bibliothèque. […] Guevara transforme en effet des textes factuels en textes fictionnels. La combine […] permet à Guevara de se placer dans un domaine où les principes de vérification et de falsification, qui prévalent dans toute démarche scientifique, n'ont plus cours. Or un débat ou un dialogue ne serait possible que si Guevara acceptait de se situer sur le terrain des faits. Mais ce qui compte, pour lui, n'est pas la réalité, c'est la portée fantasmatique de ses affirmations que seules des fictions peuvent soutenir. L'abîme entre un réel évacué et des fictions survalorisées est significatif du fait que la mauvaise lecture échappe elle-même à la question de la vérification et de la falsification, ce qui explique pourquoi il est souvent si difficile de la distinguer de ce qu'on appelle la bonne lecture. » Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2021, p. 63-64.

[41] Voir ce que dit Milanini sur *Se una notte d'inverno un viaggiatore* : « La tendance de l'œuvre à se réfléchir infiniment, comme un jeu de miroirs opposés, ne correspond donc pas à un narcissisme, mais à une attitude autocritique, renforcée par la conscience qu'entre texte et hors-texte il existe une interdépendance rien moins que pacifique. » Claudio Milanini, *L'Utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 150.

[42] Pour des exemples de parasitage entre enquête littéraire et enquête sur le réel, voir Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 156.

[43] « L'angoisse face à l'idiotie [au sens étymologique d'une chose n'existant qu'en elle-même simple, unique] du réel et des textes, disons même face à une forme d'idiotie de la relation entre le réel et le texte, relation qui permet à chacun d'être autre qu'il n'est et donc d'être décrypté, va si loin que les personnages tombent dans l'excès inverse, une sorte de *schizophrénie* du monde et des œuvres, assortie d'un véritable *fanatisme herméneutique*. Nos enquêteurs ont besoin de l'imposture du réel et du texte pour enquêter et interpréter. Sans elle, plus d'herméneutique mais l'idiotie à perte de vue. La lutte contre l'imposture, parce qu'elle est herméneutique et ne peut fonctionner face à l'idiotie, révèle ainsi le paradoxe qui l'anime en sous-main : son *désir de l'imposture*. » Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 159.

[44] Voir Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2021, p. 40.

[45] Voir sur ce point Estelle Mouton-Rovira, « Déchiffrer, déjouer : figures de l'imposture et pratiques interprétatives », *Littérature*, consulté le 10 septembre 2021, http://www.cairn.info/revue-litterature-2021-2-page-40.htm, 2021, vol. 202, nº 2, p. 40-51.

[46] Voir par exemple Peter Ackroyd, *Chatterton*, *op. cit*, p. 48-49. De la même manière, il ignore les avertissements, pourtant très concrets, des dangers de son interprétation impatiente et univoque des écrits : « Charles remarqua une grande enveloppe marron au coin de laquelle on avait écrit le mot "Fragile". Il la déchira, et dans sa hâte se coupa le côté du pouce contre son bord effilé, puis en sortit quelques feuilles de papier. […] Charles suçait toujours son pouce, le sortant par moment de sa bouche pour inspecter la légère coupure. "Remets-les dans l'enveloppe. Je ne peux pas les examiner maintenant." Mais déjà, dans son imagination, il avait percé à jour le secret de Thomas Chatterton et jouissait de l'admiration du reste du monde. » ; "*Charles noticed a large brown envelope with the word 'Fragile' written in red crayon on the side. He ripped it open, in his haste cutting the side of his thumb against its sharp edge, and then removed some sheets of paper. […] Charles was still sucking his thumb, occasionally taking it out of his mouth to inspect the small cut. 'Put them back in the envelope. I can't look at them now.' But already, in his imagination, he had solved the secret of Thomas Chatterton and was enjoying the admiration of the world*." (p. 59-60).

[47] Sur la nécessité de programmer l'interprétation du texte de telle sorte que le lecteur ne puisse pas, justement, faire de choix univoques, ni se reposer sur une intention auctoriale ou des indices narratoriaux, voir Umberto Eco, « Postille a "Il nome della rosa" (1983) » dans *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 382-383.

[48] Et se comportent ainsi comme les mauvais lecteurs que *Se una notte d'inverno un viaggiatore* met en scène : « L'inaptitude à reconnaître le discontinu dans le continu, l'hétérogène dans l'homogène, les différents possibles dans la mer de l'évidence, renvoie à un appauvrissement de l'imaginaire, à un pragmatisme désormais soit inerte, soit présomptueux, qui se contente d'usages proscrits et d'idées reçues. Hommes à une seule dimension, aliénés et coupés du monde, les divers personnages qui se succèdent dans le récit de leur propre expérience aspirent à des objectifs minimes ou mégalomanes, se révélant toujours incapables d'instituer des comparaisons critiques, d'hasarder des hypothèses alternatives. Puisqu'ils ne savent pas se remettre en question, ils ne parviennent pas non plus à nouer des relations intersubjectives qui puissent s'illuminer d'une lueur d'authenticité ; ils cultivent ou aspirent à des amours banales ou bancales, mais restent dans une sujétion constante à l'égard des deutéragonistes féminins […]. Racontant en première personne, ils se servent de phrases toutes faites ou de locutions dont ils ne perçoivent jamais le sens indiciaire […]. » Claudio Milanini, *L'Utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, p. 160.

[49] « Ce type de conduite a le grand avantage de faire ressortir deux paramètres centraux dans la mauvaise lecture. Le premier est la porosité de la frontière entre *interprétation* et *surinterprétation*. La forte part de l'immersion en jeu dans les tentatives pour faire signifier les textes empêche en effet le raisonnement d'être entièrement serein et maîtrisé : il s'affole et prive le lecteur de la capacité d'épingler les dérapages de ses analyses. Le second élément est lié au premier : à partir du moment où interprétation et surinterprétation ne sont plus tout à fait discernables, le commentaire d'un texte ne connaît pas de fin véritable. » M. Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, *op. cit.*, p. 51.

[50] « Calvino n'avait peut-être jamais assorti l'un de ses livres de tant d'instructions pour l'usage : apostrophes au lecteur, scénarios intertextuels, avertissements sournois sont disséminés non seulement dans le récit-cadre, mais encore au beau milieu des micro-récits. […] Comme si cela ne suffisait pas, quelques mots-clés rebondissent à de multiples reprises du récit-cadre aux micro-récits : "miroir [*specchio*]" (et ses dérivés), et, surtout, "piège [*trappola*]" […]. Se retrouve prisonnier enfin chaque lecteur qui se laisse fasciner par une *fabula ficta*, qui se reflète à l'intérieur d'elle-même sans conserver les nécessaires discernement et détachement. » C. Milanini, *L'Utopia discontinua*, *op. cit.*, p. 153.

TABLE DES MATIERES

VOLUME I

REMERCIEMENTS 5

AVERTISSEMENT 7

INTRODUCTION 11

« FEINDRE DE SE PRENDRE AU JEU ET DE CROIRE AUX BALIVERNES » 11

Une impossible définition. Le faux existe-t-il seulement ? *12*

« [F]rode è de l'uom proprio male » 14

« La frode, ond' ogne coscïenza è morsa, / può l'omo usare in colui che 'n lui fida / e in quel che fidanza non imborsa. » 27

Une problématique. Feindre de croire aux balivernes et accorder crédit à la fiction *34*

Un corpus. Des postmodernes aux épimodernes *38*

Pour défendre les postmodernes 40

Vers un moment épimoderne de la fiction contemporaine ? 44

Règles de construction 46

Un état des lieux, des outils et quelques principes méthodologiques : dans le labyrinthe pluridisciplinaire du faux *48*

Trois gestes et un plan : penser, montrer, narrer *53*

– PENSER LE FAUX – **57**

PARTIE I. LE FAUX COMME OBJET THEORIQUE **59**

CHAPITRE 1 61

RESEAUX NOTIONNELS DE LA FAUSSETE 61

I. Plans ontologique et discursif : l'image. Pouvoirs de la réversion *61*

1. Faux et authenticité : épiphanies et crimes parfaits 62

2. Le faux et ses contraires : vérité, réalité, authenticité. Dangers de la distorsion 74

3. Le modèle de l'image 79

4. Limites du modèle de l'image et de l'approche ontologico-discursive 82

5. Pouvoirs de la réversion 87

II. Plan pragmatique : feintise et fiction. Angoisses de l'inversion *91*

1. La pseudonymie, le mensonge et l'imposture 91

2. La contrefaçon et la fausse monnaie 95

3. Le plagiat et la copie : extension du domaine l'inauthenticité ? 97

4. Le simulacre et la simulation : angoisses de l'inversion 105

5. La mystification et le canular 113

Conclusion du chapitre *116*

CHAPITRE 2 121

DANS LE CRISTAL DU FAUX : VERITE, AUCTORIALITE, FICTION 121

I. Au miroir du faux : véridicité et fiction *121*

1. Faux, vérité, véridicité 121

a. Problèmes liés à la superposition des notions de vérité et de véridicité 122

b. Problèmes du binarisme des oppositions vrai / faux ; vérité / fausseté 124

c. Heuristiques du faux 126
2. Faux, fiction, narration 128
a. Faux et fiction 128
b. Faux et narration 131
c. Fiction, narration, vérité, véridicité 137
II. Quand y a-t-il faux ? Théories de l'auctorialité et histoires plurielles de la falsification 141
1. Le faux au prisme des théories et des histoires de l'auctorialité 142
a. Auctorialité, relique, autographie 142
b. Le faussaire et les évolutions contemporaines du rapport à l'auctorialité 145
c. Auctorialités paradoxales du faussaire 148
2. Une histoire unifiée du faux est-elle possible ? 155
a. Problèmes de périodisation 156
b. Mises au point historiques 160
Histoire des condamnations juridiques du faux 160
Droit d'auteur et propriété intellectuelle 163
Historiographies du faux : quelques orientations 163
Conclusion du chapitre 166

PARTIE II. LE FAUSSAIRE COMME PERSONNAGE 169

CHAPITRE 3 171
LE FAUSSAIRE : UN PERSONNAGE-TYPE ? 171
I. Le faussaire en son cristal : construction d'une figure archétypale ; variations et réversions 174
1. Archétypes et caricatures des faussaires dans les représentations socio-culturelles 175
a. Premier paradoxe : fantômes et bâtards 176
b. Second paradoxe : victimes, adversaires, partenaires, complices 183
2. Le faussaire, entre personnage individualisé et type romanesque 184
a. Le devenir-personnage des faussaires historiques 185
b. Faussaires fictifs et types romanesques : spectres postmodernes, bâtards contemporains 189
Faussaires meurtriers 190
Faussaires disparus 195
II. Le faussaire : un personnage singulier ? 205
1. Hyperboles, clichés et pastiches : le trop plein et le vide 206
2. Invraisemblances, mythifications : dépersonnalisations du faussaire ; banalité du personnage 214
3. L'authenticité du masque 218
III. Le problème (absent) de la masculinité et de la question du genre 224
1. Clichés sexistes : le faussaire entre Pygmalion et Actéon 225
2. Jeanne la fausse-monnayeuse, Lena la falsificatrice et les veuves maquilleuses : trois exceptions ? 231
3. Femmes-apparitions et disparition des femmes 236
Conclusion du chapitre 243
CHAPITRE 4 245
PERSONNAGES DE FAUSSAIRES ET CHOIX NARRATIFS : Y A-T-IL DES « RECITS DU FAUSSAIRE » ? 245
I. L'autobiographie de faussaire : un modèle pour la fiction ? 245
1. L'autoportrait du faussaire : un sous-genre à part ? 246
2. Autoportrait et Künstlerroman : le récit de soi comme roman personnel 247
3. Du je artistique au je écrivant : le refus de l'écriture littéraire et le jeu des modèles 250

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

4. Visées critiques et ambitions épistémiques 252
II. Types de narrateurs et choix des modèles pastichés ou détournés 254
1. Récits à la première personne. Mémoires et confessions 254
a. Autobiographies et récits de soi parodiques : narration non-fiable et fausse téléologie 254
b. De la fausse confession à l'apologie ironique 265
2. Récits à la troisième personne. Duplicité, complicité 278
a. Le faussaire, personnage double ou duplice 279
b. Le faussaire protagoniste en focalisation interne et son rapport au narrateur 285
3. Récit à la deuxième personne. Le faussaire, figure métatextuelle 295
Conclusion du chapitre 299

– MONTRER LE FAUX – 301

PARTIE III 303

MISES EN SCENE DU FAUX 303

CHAPITRE 5 305
MONTRER LE FAUX ? 305
I. Montrer le faux. Visibilité et systèmes d'expositions 306
1. Les ekphraseis impossibles du faux 307
a. N'y rien voir 308
b. Trop voir : être « ébloui » 314
c. Trop voir : être fasciné 324
d. Voir « en visière » : les secrètes apparitions du faux 330
2. Exposer le faux 339
3. Poétiques de l'écran de fumée 344
II. Citer le faux 350
1. Citations directes : pactes de lectures problématiques et poétiques de la forgerie, du pastiche et de la charge 352
a. Les faux fictifs mais crédibles : des textes au statut indécidable 352
b. Citations authentiques, citations parodiques : la pratique complexe de la copia, de l'intertextualité ludique au commentaire romanesque 363
c. Exorciser le faux : le cas particulier des Protocoles des Sages de Sion 370
2. Allusions : de l'art d'escamoter et de hanter les textes 372
Conclusion du chapitre 375
CHAPITRE 6 377
DES ESPACES DU FAUX ? 377
I. Des lieux du faux ? 378
1. Paratextes : des poétiques de l'anti-véridicité ? 378
a. Avertissements fallacieux, avertissements sérieux 378
Les pièges de l'indistinction : proposer des pactes aporétiques 379
Les jeux de la réversibilité : construire des cristaux 380
b. Les paratextes comme prolongement de la narration : érudition et fiction, véridiction et mauvaise foi 387
Des discours anti-véridictifs 387
Érudition et mauvaise foi : le pamphlet 390

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

Érudition et mauvaise foi : le « conte de fées » 394
c. Des livres-paratextes ? 397
2. Scènes numériques : traquer et être tracé 399
II. Les faux espaces : une falsification comme une autre ? *403*
1. Des espaces conçus comme des faux 404
2. Des espaces falsifiés 411
a. Les dangers du virtuel spectaculaire 412
b. Le monde réel comme monde possible : utopies mélancoliques et hétérotopies cristallines 419
Utopies mélancoliques 422
Hétérotopies cristallines 427
3. Des espaces factices 434
a. « Hic sunt leones » : du mauvais usage de la syllepse 435
La Sicile comme cristal défectueux 435
Le cimetière de Prague comme hétérotopie pervertie 442
b. Le labyrinthe du lotissement : du bon usage de l'hétérotopie fictive 447
III. Les cartes et les territoires : métalepses et méthodologie de l'enquête de fiction *456*
1. Valeurs métaleptiques de la carte 457
2. Carto-graphie : (ré)écrire la réalité par la carte, retrouver l'histoire 462
Conclusion du chapitre *466*

PARTIE IV. RELIQUES : LE FAUX, LA PERTE ET LA HANTISE 471

ONTOLOGIE, HANTOLOGIE ET CONTRATS DE LECTURE 471

CHAPITRE 7 473
CORPS SACRES, CORPS PERDUS 473
I. Le modèle de la relique et ses détournements *474*
1. L'œuvre comme relique : l'accès magique au corps de l'artiste 474
2. « Randy for relics » : usages littéraires postmodernes et épimodernes des vestiges et des reliques 478
a. De la mystique de la trace au fantasme de réincarnation : le corps du faussaire comme objet biographique 479
b. Détournements et parodies postmodernes du dispositif reliquaire 481
Des « reliquaires mélancoliques » : parodie grinçante et complexe travail de deuil 482
De la mise en contact à la contamination 485
c. Faux épimodernes : production de corps fictifs et réécritures polémiques ou ludiques de l'histoire 487
Le faux, instrument de production de corps fictifs dans la construction d'un récit historique polémique 486
Construire l'avenir : une efficace heureuse de la production de corps fictifs ? 489
II. Corps sacrés, corps inauthentiques *493*
1. Le corps de l'auteur : corps absent, corps mort, corps reproduit 494
a. Corps postmodernes : falsification et vanités, le rôle du faux dans le travail du deuil 496
Corps grotesques et falsifications de l'imago de l'auteur 496
Conjurer le fantôme de (la fonction) auteur 502
b. Corps épimodernes : de la disparition à la prolifération, fin du deuil et résurrection littéraire par la textualisation du corps de l'auteur 507
Les corps de Simonini : de l'assassinat considéré comme l'un des beaux-arts 507
Prolifération des reliques, prolifération des récits 514

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

Disparition de l'original et limites de l'interprétation 520
2. L'organe et le discours de la preuve 525
a. La main 527
Mystique de la trace et empreintes digitales : défaire la triade de la main, du nom et de l'œuvre 529
Incarnations, désincarnations, réincarnations 533
b. L'œil 537
3. Le corps et l'infalsifiable : l'indice qui « colle à la peau » 544
Conclusion du chapitre *549*
CHAPITRE 8 551
PATHOLOGIES DU FAUX 551
I. Poétiques fantomales et hantises *552*
1. Culte des morts et nekuia 552
a. L'écriture hantée des postmodernes 553
b. L'écriture orpheline des épimodernes 559
2. La hantise mémorielle 561
II. Des esthétiques de la mélancolie *569*
1. Aspects mortifères du faux : pulsions suicidaires, masochistes ou sadiques 571
a. Suicide et masochisme 571
b. Sadisme, meurtre et destruction 574
2. Mélancolie et narcissisme 576
a. Figures de Narcisse 576
b. « Narcissistic narratives » 579
3. Mélancolie et paranoïa 586
a. La paranoïa comme maladie de l'enquête 586
b. Narrateurs et enquêteurs paranoïaques 591
c. De l'enquête au complot 598
Écrire le complot 598
Lire le complot 603
4. Le faux comme outil de réenchantement mélancolique ? 611
Conclusion du chapitre *615*

VOLUME II

– NARRER LE FAUX – 617
PARTIE V. PARADIGMES ET RECITS DE L'ENQUETE 619
LES FICTIONS DE FAUX, DES FICTIONS EPISTEMOLOGIQUES ? 619
CHAPITRE 9 621
DERAILLEMENTS DU PARADIGME INDICIAIRE 621
I. Le paradigme indiciaire, de l'outil véridictif à la matrice narrative *623*
1. Traces authentiques, traces artificielles : le faux, un objet produit pour faire récit 625
2. L'efficacité heuristique des détournements du paradigme indiciaire 629
a. Savoirs de l'enquête : paradigme indiciaire et connoisseurship 630

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

b. Apories postmodernes 633
c. Déraillements épimodernes 639
II. Le paradigme indiciaire, de la matrice narrative à la matrice fictionnelle 647
1. De l'indice à la preuve ; de l'indice à la fiction 647
a. L'abduction comme création de mondes 648
b. De la recherche causale au cercle herméneutique 655
2. Des lectures entravées 659
a. Entraves à la lecture dans le récit policier 660
b. Entraves à la lecture dans le récit de faux 667
Lectures de l'enquêteur-personnage 668
Lectures du narrateur-enquêteur 679
Conclusion du chapitre 695
CHAPITRE 10 699
L'ECRITURE DE L'ENQUETE : « THE SOPHISTICATED ANSWER » 699
I. L'enquête et les limites de la fiction : mythes, apocalypses et crédit 702
1. Fictions sociales de l'art, fictions des fictions sociales de l'art 702
2. Économies fictionnelles de la confiance 706
a. Fausse monnaie et économie fictionnelle de la confiance 709
b. Non-fiabilité narratoriale et crédit 721
II. Des genres du faux ? Formes de l'enquête et modèles génériques 725
1. Des modèles défaits : la forme policière et la forme-complot 725
a. Le modèle policier 726
Il Consiglio d'Egitto et Il falsario di Caltagirone : des anti-gialli ? 728
L'amour, la lecture, et la déroute du sens 734
b. Le modèle des récits de complot 742
2. Réécritures du récit de collection hérité du XIXe siècle 754
3. Roman historique et redéfinition des pouvoirs de la fiction 764
a. Les transformations du double modèle manzonien 767
b. La réécriture de l'histoire : roman historique et historiographie 774
c. L'invention de l'archive 790
Conclusion du chapitre 796
PARTIE VI. ÉTHIQUES DE LA FICTION 799
POUR UN BILAN THEORIQUE DE L'ETUDE DES RECITS DE FAUX 799
CHAPITRE 11 801
LES IMPASSES DES DISPOSITIFS VERIDICTIFS 801
I. Critiques du postulat de la corrélation entre vérité, véridicité et éthique 804
1. Critiques du lien entre véridicité et vérité 805
2. Critiques du lien entre véridicité et éthique 814
II. Discours de savoir, savoirs fictionnels 821
1. Déplacements de l'imposture 823
2. Érudition, idiotie et fabulation 828
3. L'histoire et l'histoire de l'art au prisme du faux 840
III. Faits et fictions, faux et fictions 848

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

1. Heuristiques de la vraisemblance, de l'invraisemblance et de la ressemblance 849
2. « Aucune preuve ontologique de l'existence de Dieu ne saurait se passer de fard » 853
a. De la tentation du relativisme au refus du panfictionnalisme 854
b. Du refus du panfictionnalisme à l'heuristique de la fiction 862
Conclusion du chapitre *872*
CHAPITRE 12 877
REVALORISATIONS PARADOXALES DE LA FICTION 877
I. Faire crédit à la fiction et confiance au faux *878*
1. La fiction comme pharmakon 879
2. Prêter foi aux écrits 886
II. Du ludisme à l'inquiétude : une éthique du lecteur enquêteur ? *895*
1. Du plaisir à l'inquiétude : paradigmes postmodernes et épimodernes de la fiction 895
a. De quoi l'alchimie est-elle le nom ? 896
b. La fiction comme cristal 901
2. Contre l'autorité des œuvres et des discours, l'agentivité du lecteur ? 905
Conclusion du chapitre *912*
CONCLUSION GENERALE 915
DES RECITS A PARTAGER, DES LIEUX A HABITER 915
INDEX DES AUTEURS (SELECTION) 929
INDEX DES FAUX ET DES FAUSSAIRES 932
BIBLIOGRAPHIE 935
Œuvres littéraires et cinématographiques *935*
Corpus primaire 935
Corpus secondaire 936
Autres œuvres citées 936
Biographies et autobiographies de faussaires 936
Littérature 937
Cinéma 938
Bibliographie critique sur les auteurs et les œuvres du corpus *938*
Sur Peter Ackroyd 938
Sur Maria Attanasio 939
Sur John Banville 950
Sur Julian Barnes 941
Sur Antoine Bello 941
Sur Dario Fo et Piero Sciotto 941
Sur Italo Calvino 941
Sur Umberto Eco 943
Sur Sergio Luzzatto 943
Sur Rita Monaldi et Francesco Sorti 944
Sur Georges Perec 944
Sur Grégoire Polet 945
Sur Cécile Portier 945
Sur Leonardo Sciascia 945
Sur Pierre Senges 946

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

Sur Fanny Taillandier 947
Bibliographie critique sur le faux *948*
Faux et littérature 948
Théorie de la fiction et narratologie 948
Histoire littéraire 950
Littérature contemporaine 951
Le faux dans la littérature contemporaine 951
Théories de la littérature contemporaine française et européenne, du postmoderne et de l'épimoderne 953
Histoire, historiographie 956
Faux et histoire 956
Historiographie 957
Faux, histoire de l'art et archéologie 958
Ouvrages critiques 958
Histoire de l'art, archéologie et faux 958
Connoisseurship 964
Catalogues d'exposition 966
Articles de journaux 966
Faux et philosophie 966
Faux et sociologie 968
Sociologie de l'art et de l'expertise 968
Sociologie des théories du complot 969
Autres ouvrages sociologiques 971
Faux et droit 971
Faux et espace 972
Faux et psychanalyse 973
Articles de journaux sur la mystification ou le canular 973
Usuels 973
NOTES DE FIN 975
TABLE DES MATIERES 1067

LELEVÉ, Loïse. « Feindre de croire aux balivernes ». Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à l'ère de la post-vérité - 2022

DOCTORAT BRETAGNE LOIRE / ARTS LETTRES LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

Titre : « Feindre de croire aux balivernes. » Faux et faussaires dans le roman européen contemporain, de la postmodernité à la post-vérité

Mots clés : faux, falsification, théorie de la fiction, paradigme indiciaire, paradigme fiduciaire, récit

Résumé : Étudier des mises en scènes romanesques de faussaires, c'est interroger la manière dont la fiction européenne en passe par le faux pour interroger deux grandes angoisses qui semblent définitoires de la contemporanéité : celle d'un règne de la « post-vérité » où vrai et faux se confondraient indissolublement ; et celle d'une ère de « post-réalité » où, de Debord à Baudrillard, on postulerait l'impossibilité de faire la part du réel et de l'imaginaire, du modèle et de la représentation.

À cette crainte d'une confusion épistémologique et ontologique généralisée, la fiction répond par des intrigues de duperies et de manipulation qui, générant des pactes de lectures spécieux, exigent du lecteur un jeu maîtrisé de la croyance et de l'incroyance, une redéfinition méthodique de limites de l'interprétation et un engagement responsable dans l'herméneutique des textes.

Construisant le faux comme objet théorique selon un double modèle, celui de l'*eidolon* comme image égarante et celui de la narration trompeuse du *storytelling*, nous explorons dans cette thèse comment la fiction européenne des années 1960 à nos jours pense, montre et narre le faux pour redéfinir ses propres frontières. Car c'est moins dans l'opposition entre fait et fiction, entre vérité factuelle et invention fictionnelle, que dans la distinction entre faux et fiction, simulacre et fiction, mensonge et fiction, que se jouent les pouvoirs éthiques et épistémiques des récits fictionnnels contemporains, postmodernes ou, comme nous qualifions les plus récents d'entre eux, « épimodernes », qui réinvestissent la réalité et ses représentations non par un retour au factuel, mais par l'enchantement de la fabulation.

Title : "Pretending to believe in chimeras". Forgers and forgeries in contemporary European novels, from postmodernity to the post-truth era

Keywords : fake, forgery, theory of fiction, evidential paradigm, fiduciary paradigm, narrative

Abstract : Forgers, fakes, and forgery, in contemporary fictions, are narrative tools created in order to question two of the great anxieties that seem to define contemporaneity: first, the advent of a "post-truth" era, confounding truth and falsehood; second, the formation of a "post-reality" society, depicted by Debord or Baudrillard as the impossibility to discern between reality and imagination, or model and representation. To such a general ontological and epistemological confusion, contemporary fiction responds with manipulative stories and tales of mystification that create duplicitous reading contracts, demanding from the reader a careful interplay of belief and disbelief, a methodical examination of the limits of their interpretation, and a responsible commitment in cautious textual hermeneutics.

In this dissertation, I define the fake through two models, the *eidolon* as a deceitful image and the misleading narrative of storytelling, to demonstrate how contemporary European fiction from the 1960s onwards theorizes, narrates, and shows the fake, and in doing so reshapes its own limits and strengths. Thus, the epistemic and ethical powers of fiction, be it postmodern or, since the 2000s, "epimodern", are to be found less in the confrontation of facts and fiction, than in the distinction between fake and fiction, simulacrum and fiction, and falsity and fiction, as the "powers of the false" offer fiction new ways to examine, represent and challenge reality.