



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 3, Mars 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6855>

Le masque & la plume. À propos du *Condottière* de Perec

Maxime Decout

Georges Perec, [Le Condottière](#), Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, 221 p., EAN 9782021030532.



Pour citer cet article

Maxime Decout, « Le masque & la plume. À propos du *Condottière* de Perec », *Acta fabula*, vol. 13, n° 3, Editions, rééditions, traductions, Mars 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6855.php>, article mis en ligne le 27 Février 2012, consulté le 13 Mars 2026, DOI : 10.58282/acta.6855

Le masque & la plume. À propos du *Condottière* de Perec

Maxime Decout

Étrange destin que celui du premier roman de Georges Perec, *Le Condottière*. Avec ce livre, refusé par Gallimard, relégué dans un tiroir puis égaré, la littérature nous offre une de ses rocambolesques aventures, qui chemine d'un terrible échec éditorial à l'inespéré sauvetage d'une œuvre. Si l'échec de 1960 est aujourd'hui réparé, puisque *Le Condottière* est enfin édité, trente ans après la mort de son auteur, ces aléas éditoriaux semblent avoir été comme devancés par le destin des personnages. En effet, *Le Condottière* narre le récit d'une défaite, celle de Gaspard Winckler face à Madera, et celle-ci est en quelque sorte rachetée par un autre Gaspard Winckler et sa vengeance, cette fois réussie, de manière post-mortem, contre Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi*. Le sagace Perec paraissait le savoir : il faut parfois une certaine dose de patience, même posthume, pour voir rattraper les erreurs du passé.

La lecture du *Condottière* permet de la sorte de rencontrer la première incarnation d'un personnage séminal dans l'œuvre de Perec : Gaspard Winckler. À travers les méandres de la conscience de ce talentueux faussaire, le lecteur découvre un héros qui a passé douze années de sa vie à créer des faux de grands peintres jusqu'à tenter d'imiter le fascinant *Condottière* d'Antonello de Messine. Mais quelque chose déraile dans cette mécanique parfaitement agencée, finissant par le conduire au meurtre du commanditaire du tableau, Madera. C'est ce « quelque chose », mystérieux, insaisissable, incertain, qui fait l'objet de la quête d'un narrateur recourant à une étrange introspection pour ressaisir les lacunes de son être dans un monde voué au masque et au pinceau.

Démasquer le récit de conscience

Le lecteur qui ouvre *Le Condottière* est d'abord confronté à un désordre énonciatif et narratif qui confine au vertige. *In medias res*, le début de l'œuvre est une plongée confuse dans un univers dont les principaux linéaments ne sont dévoilés que par touches. Le moteur privilégié de ce chaos réside dans les changements quasi permanents de l'énonciation. Alternant sans logique ni ordre apparents des

fragments de récit à la première, deuxième et troisième personnes, le texte empêche d'assigner une place claire au narrateur, au personnage et à un éventuel destinataire. L'énonciation flotte sans jamais parvenir à se stabiliser. Le *je*, le *tu* et le *il* demeurent des instances problématiques qui, peu à peu, apparaissent comme une seule et même personne : Gaspard Winckler. Cet énigmatique narrateur devient ainsi un être pluriel et confus, dont l'identité fait problème, autant pour lui que pour le lecteur. L'étrangeté de cette entrée dans la fiction est renforcée par l'hétérogénéité des discours utilisés, juxtaposés sans transition à la manière d'un patchwork. Le *je* et le *tu* évoquent en effet les possibilités de la parole intérieure, à travers différentes formes de monologue intérieur dans la veine joycienne, alors que le *il* introduit tantôt du discours indirect libre, tantôt des fragments de narration. Au service de cette exploration intérieure, se trouvent donc certains des procédés les plus caractéristiques de l'écriture de Joyce, sans jamais aller aussi loin dans la *mimésis* de la pensée appuyée sur une syntaxe elliptique et incomplète. Reste que l'organisation qui préside à cette première partie est celle de l'association d'idées, de souvenirs ou encore de termes, notamment à travers différents jeux de mots, caractéristiques du monologue intérieur et égrenés au fil des pages (voir p. 48 et p. 61). L'écriture blanche de Perec n'est pas encore la norme absolue du discours. Au contraire, suivant les remous du flux de conscience, les phrases bouleversent parfois la syntaxe, se développent en longues périodes litaniques, soutenues et relancées par des répétitions, qui ne sont pas sans évoquer celles de Butor ou de Joyce.

Toute la première partie du roman se situe ainsi dans un temps bref, immobilisé, suspendu, le temps d'une crise : celui où Gaspard se trouve enfermé dans son laboratoire après le meurtre de Madera et tente d'en sortir en évitant Otto qui l'attend à l'extérieur. Et, autour de ce point fixe, c'est la conscience et la mémoire qui déroulent le passé, l'enroulent au présent, l'explorent. Les seuls événements donnés à lire sont alors des événements de conscience. Perec opère ainsi une disparition totale du récit, dans le sens que lui donne Benveniste, au profit d'un discours proliférant. Le ressassement devient la norme du texte. Dans cette perspective, c'est l'image du sous-sol qui vient métaphoriser cette exploration des couches les plus obscures de la psyché. Pas de moins de trois caves sont mentionnées : celle de Split, celle de Sarajevo et celle de l'atelier de Dampierre où Gaspard est enfermé. Faussaire sans identité, privé de la lumière de la surface, caché derrière l'œuvre des autres, le personnage de Perec est un homme du souterrain, qui évoque celui de Dostoïevski, dans un récit qui épouse la même structure bipartite, s'ouvrant par cet étrange monologue initial d'un personnage isolé.

La solitude de Gaspard est ainsi une solitude bruyante, peuplée de paroles issues d'une conscience qui se matérialise en une voix le poursuivant dans le moindre de ses gestes :

Une marche pour Ma. Une marche pour De. Une marche pour Ra. Une marche pour Tu une marche pour Vas une marche pour Tu une marche pour Er une marche pour Ma une marche pour De une marche pour Ra. Tu Vas Tu Er Ma De Ra. Tu vas tuer Madera. Ma De Ra. Un peu comme si des affiches lumineuses s'allumaient un peu partout dans sa tête, explosaient, disparaissaient. (p. 60)

Le silence n'existe plus. Tout est mot, tout est syllabe. Impossible de faire taire cette voix désordonnée, cette pensée encombrée, que les variations énonciatives mettent en scène.

Pourtant le narrateur ne parvient pas à adhérer pleinement à cette conscience. Le ressassement permanent est exhibé explicitement avec ironie : « Tu rumines cela dans ta petite tête. » (63) Il confine peu à peu à la lassitude : « Tu m'ennuies, Gaspard Winckler. » (104) En effet, il semble difficile d'accorder un véritable crédit ou une utilité à ces vaines ratiocinations :

Et pendant tout ce temps-là — à quoi ça sert ? — une voix qui parlait au fond de sa gorge, une voix dans sa tête, une voix dans son gros orteil. On ne s'arrêtait jamais de parler. Marche à marche. Sept huit neuf. Un panier tout neuf. Qu'est-ce qu'elle pouvait bien lui raconter, sa conscience ? Qu'est-ce qu'il baragouinait l'ange gardien ? (p. 60)

La conscience : un bavardage stérile, une parole infiltrée partout, jusque dans les doigts de pied, à la manière de cet Innommable de Beckett, au corps résiduel, devenu pure voix. Aussi, peu à peu, la première partie se fissure pour laisser libre cours à diverses parodies du discours intérieur, recourant progressivement à un ton plus distancié. C'est notamment face à l'une des limites majeures du monologue intérieur que le texte se fait critique, à savoir la possibilité de retranscrire les actions¹ :

Votre génie se donne libre cours, cher ami ? Regardez-donc. Et vous joignez le geste à la parole. On prend une planche assez large et assez longue, que l'on trouve, sans trop de difficultés, parmi les panneaux d'essai que l'on a utilisés pour le Condottière. On cherche un peu partout deux gros clous. On les trouve. On les plante dans la pierre. (p. 94).

Pastichant un manuel de bricolage, le monologue intérieur semble de moins en moins pris au sérieux. Toute la fin de cette première partie est alors saturée de discours intérieurs parodiques à l'instant même où Gaspard s'engage dans l'action.

1

Ses différentes hypothèses quant à la position d'Otto au moment de sa sortie de la cave confinent au burlesque :

« Non ? Non. Pas le temps. Pas assez précis. On ré-envisage la chose. Premier point : Otto est devant le souterrain. » (p. 98).

« On peut mettre un drap blanc, sortir, il croira que c'est un fantôme, on fera hou hou hou, il aura peur, il prendra ses jambes à son cou et le tour sera joué. » (p. 99)

« Tu te concentres, hein, Gaspard Winckler ? »

« Tu tournes la manivelle. Drelin drelin drelin. » (p. 100)

Cette mise à distance du récit de conscience est ensuite confirmée par sa brutale disparition dans la seconde partie du roman. Perec, on le sait, mettra plusieurs fois en œuvre ce principe spéculaire, comme dans *W* ou dans « *53 jours* », offrant des jeux de miroirs ou de déconstruction. La seconde partie vient en effet esquisser une sortie du borborygme de la pensée et du passé de Gaspard et les interroger à nouveau mais autrement. C'est désormais un véritable dialogue qui surgit après les désordres emportés du monologue. Un interlocuteur peu expansif, simplement nommé Streten, guide en effet, à la manière d'un psychanalyste, d'un journaliste ou d'un ami, la reconstruction du passé de Gaspard. Jouant d'une maïeutique progressive, ce personnage épouse autant le rôle de modérateur que celui d'une projection du Moi. La parole de Gaspard qui apparaît marque alors sa radicale différence avec celle du flux de conscience. Tenue par les règles informationnelles et logiques de la communication, elle s'ordonne, se structure et délaisse les incohérences du monologue précédant. La syntaxe se fait plus apaisée et les longues phrases liturgiques disparaissent. Le nouveau discours qui occupe désormais le devant de la scène vaut comme une sortie du ressassement solipsiste et névrotique du flux de conscience. Ainsi le récit semble-t-il, après les débordements de la première partie, rejoindre « la sécheresse et la maîtrise » (p. 151) qui caractérisent la technique de Messine. Louée pour sa difficulté et sa rigueur, pour l'ascèse qu'elle implique, celle-ci s'impose comme une mise à distance du chaos confus et presque baroque de la première partie. C'est ainsi dans cette seconde partie que le style volontairement neutre et sobre du futur Perec pourrait s'esquisser, se fondant sur un geste de mise à l'épreuve de procédés littéraires, à travers un travail toujours lent et pénible pour dépouiller sa parole, pour la retenir, car, comme pour le style de Messine, « ça ne vient pas tout seul² » (p. 151).

Laboratoire de l'énonciation, conservatoire de voix où s'expérimente une alchimie de la parole, *Le Condottière* pourrait donc être lu comme l'essai du récit de

conscience, mis à l'œuvre et à l'épreuve, jusqu'à atteindre ses limites dans une forme de dégoût et à essayer de le museler. Tout se passe comme si Perec, dans cette première partie, affrontait la question des possibilités narratives, expérimentait, dans le creuset d'un seul récit, les différents modes de narration. Car le flux de conscience a prouvé ses limites et son inutilité. Il est délaissé pour une autre littérature. D'autant que dans la toile imitée de Messine repose l'espoir d'une autre alchimie esthétique, analogon d'une autre poétique du texte. La toile originale requiert en effet une approche artistique entièrement neuve pour le faussaire :

Je devais créer un autre langage, mais je n'étais pas libre : la grammaire et la syntaxe existaient déjà, mais les mots n'avaient aucun sens ; je n'avais plus le droit de les utiliser. C'était cela qu'il fallait que j'invente, un nouveau vocabulaire, un nouvel ensemble de signes... (p. 151)

À la fois antithèse et image du récit, *Le Condottière* est le seul laboratoire qui vaille. Lieu d'étude autant que d'innovation, il exige d'utiliser les mots, la syntaxe et les œuvres des autres pour élaborer une nouvelle écriture. Si le récit de conscience est délaissé, c'est donc aussi parce que ce langage n'a pu être approprié, qu'il n'a pu qu'être imité et finalement parodié, sans permettre de réelle création. Cette mise à l'épreuve du discours de l'autre ne quittera plus par la suite les œuvres de Perec. Au-delà du recours massif au pastiche et à la citation, c'est le projet même de plusieurs romans de Perec qu'on trouve en germe dans la singularité du rapport aux autres œuvres suggérée dans *Le Condottière*. *Un homme qui dort*, qui stabilise le *tu* intermittent du premier roman, afin de conduire une introspection autour d'une tentative de se détourner du monde et des choses, peut en effet être lu comme l'essai des récits de détachement et de nausée (Melville, Kafka, Sartre, Camus...), prouvant leur inefficacité par le retour au monde de *l'homme qui dort*³. *Les Choses*, de son côté, exorcise la fascination du jeune écrivain pour Flaubert et son discours indirect libre qui autorise une fusion du point de vue de Jérôme et Sylvie dans la narration, une exploration de leur conscience face au monde des objets, de leur identité problématique et menacée de vide face à la saturation des choses. Dans « *53 jours* », dernier roman de Perec, c'est autant Stendhal que Robbe-Grillet auxquels le texte se mesure, pour essayer leurs esthétiques respectives, celle du réalisme et celle de la mise en abyme. Dès *Le Condottière*, le roman chez Perec est donc bien conçu comme un moyen de rencontrer la littérature, les œuvres du passé et les possibilités qu'elles ont exploitées, pour s'y confronter.

« À quoi ça sert une conscience ? »

Telle est, à la manière d'un thème et de ses variations, la question qui obsède Gaspard Winckler (p. 55, p. 84, p. 88, p. 103). Car, si le flux de conscience est plus ou moins mis à distance, c'est que l'œuvre en indique les limites. Le mot « conscience », plus que tout autre, est opaque. Il recèle un double sens : celui du jugement de valeur de ses propres actes, de la bonne ou de la mauvaise conscience, et celui de la perception de son existence et du monde qui alentour. C'est cette deuxième acception que la forme même du récit interroge. Mais, qu'elle soit sens moral ou perception, la conscience demeure l'illisible même. « Était-ce pour se protéger que la conscience se souvenait ? » (p. 61), se demande Gaspard. Et l'interrogation revient, sous forme de hantise : « Était-ce pour se protéger que la conscience se souvenait... » (p. 97). De l'une à l'autre des occurrences, la question avorte dans une aposiopèse qui la transforme en murmure, en soupir, en idée que l'on n'ose poursuivre jusqu'au bout. Évanescente, la conscience pourrait bien n'être qu'un vain mot, qu'un simple écran de fumée et ses pouvoirs n'être que chimères : « Pouvait-il prendre conscience ? À quoi ça sert la conscience ? Qu'est-ce que ça veut dire la conscience ? Un mot. Un mot comme un autre. Conscience de quoi ? » (p. 84) Aussi est-ce l'ensemble de la reconstitution mémorielle de la première partie qui se voit entachée d'un soupçon. « C'est trop beau, c'est trop facile » (p. 83), s'exclame Gaspard. « À quel moment ça flanche, ton truc ? À quel moment elle se déglingue, ton histoire ? » (p. 83) Un doute surgit alors : la conscience ne serait-elle pas finalement une sorte de leurre, comme le tableau lui-même, pour se dissimuler, pour ne pas se reconnaître et affronter son vide ? Car si la conscience est chargée d'un poids, d'une gravité essentielle, Gaspard sait qu'il triche, joue et biaise avec elle :

Chaque mot que tu prononces, chaque pensée que tu rumines a une conséquence précise. Rien n'est gratuit. Tout se paye au prix fort. Tu as beau jeu de te moquer, de railler, de dérailler. Il faudra quand même que tu te lèves, et que tu regardes autour de toi, et que tu cesses ce jeu stupide. (p. 63)

Le jeu de la conscience auquel le narrateur se livre n'est ni innocent ni anodin. Ses impératives règles consonnent avec celles du jeu du faussaire. Si, par la pratique du pastiche, Gaspard a voulu se « protéger derrière ces innombrables masques, et devenir inaccessible, et devenir inexpugnable » (p. 144), il découvre que, monologuant, ce sont les mêmes pulsions et désirs qui le dirigent. Un trouble, une incertitude gagnent le lecteur lorsque rôle de la conscience et travail du faussaire se superposent implicitement, par le biais d'une réflexion à double sens sur le coup de téléphone passé à Geneviève dont la signification fait problème pour Gaspard :

Les mains sur le combiné, l'une agrippant l'écouteur, l'autre l'effleurant, en porte-voix, comme pour masquer la bassesse du dialogue à venir, la faiblesse sous les mots, l'attitude trop désespérée décidément, l'impuissance avouée, dans ses atermoiements, à construire autre chose qu'un trésor falsifié...

À quoi ça sert une conscience ? » (p. 55)

Le coup de téléphone est resté sans réponse dans le passé. Il se métamorphose dans le présent en coup de téléphone à soi, matérialisé par la saturation du *tu* dans la première partie. Les « atermoiements » dont il est question sont assurément ceux de la ressassante conscience qui s'explore et qui, *in fine*, pourrait bien ne « construire autre chose qu'un trésor falsifié ». Le règne du faux et de l'illusion s'étend dangereusement et phagocyte jusqu'à la conscience de Gaspard. C'est le pressentiment que son introspection prolongerait une existence passée dans la mauvaise foi qui saisit le personnage, nouveau bavard menteur comme celui de des Forêts, nouveau narrateur falsificateur comme celui du *Sous-sol* de Dostoïevski.

L'analogie entre la copie que Gaspard réalise et la conscience se construit pas à pas, dans le doute et l'angoisse. Contraint à une certaine lucidité, le personnage constate qu'il a finalement exprimé dans son pastiche « tous les déchirements de la conscience » (p. 108). L'échec est de ce fait au rendez-vous à cause du décalage entre le résultat et « cette technique » de Messine « à laquelle n'aurait dû correspondre qu'une certitude sans ambiguïté ». Ce qui est donc en question ici est bien la technique, qu'elle concerne le pinceau ou la plume, et le problème de son adéquation au sujet. C'est là que s'originent la mise en route puis la déroute du flux de conscience, reflétées dans l'échec du faux *Condottière*. L'épreuve à laquelle Perec soumet ici la littérature se renouvellera plusieurs fois : au bout de l'exploration de la conscience et de ses possibilités de mise en récit se tient le constat que ce récit est un faux, comme les récits du détachement tentés par l'homme qui dort ou comme les récits réalistes à la Stendhal dans « *53 jours* ». Perec, dès son premier roman, se montre sensible à jouer de, avec et contre les mystifications littéraires, à en souligner les limites afin d'être lucide sur l'absence définitive de tout mode d'emploi de la littérature.

Identité empruntée, identité empreintée

Le Condottière, à partir de son travail sur la conscience, se veut le récit d'une *métamorphose*, ou plus encore d'une *modification*. Comme chez Butor, il s'agit d'accompagner le personnage dans l'archéologie d'un changement si progressif et insidieux qu'il semble impossible à cerner. Le flux de conscience et l'exploration des possibilités énonciatives en sont assurément le premier médium : « te voilà [...] »

plongé jusqu'au cou dans ta propre histoire, perdu dans tes souvenirs comme jamais tu ne le fus » (p. 73). Retrouver, au fond de la cave de la psyché, la genèse de la « décision d'en finir avec les faux » (p. 74), saisir comment elle s'est formée, en retrouver les sédimentations progressives, jusqu'à épingler un événement décisif, un instant de bascule irrémédiable : tel est le projet du récit, aussi bien dans la première partie que la seconde. Mais, comme le Bartleby de Melville ou comme l'homme qui dort, aucun point de départ ne saurait être arrêté. « Ça a commencé » (p. 147), concède Gaspard : l'indéfini, le neutre, l'innommable en tant que tel. Et le Thésée qu'est Winckler n'a pas de fil d'Ariane pour sortir du monstrueux labyrinthe de son existence :

Madera était mort. Pourquoi ? Qu'est-ce qui était le point de départ ? La soirée chez Rufus ? La nuit dans l'atelier de Belgrade ? Le retour précipité de Gstaad ? La rencontre de Jérôme ? La rencontre de Mila ? La rencontre de Geneviève ? Ou bien cette nuit passée à boire, dans cette même cave ? Que restait-il de sa vie entière ? Quel point de départ ? Quelle logique ? » (p. 82)

La recherche impérative d'un commencement et d'une logique dans ce qui semble les exclure conduit Gaspard à devenir une sorte d'enquêteur égaré dans un dédale de possibilités dont aucune ne convient. Ces séries de questions précipitées ne sont pas sans évoquer les incertitudes et les hypothèses des enquêteurs de « *53 jours* », le narrateur de la première partie ou Salini qui, eux aussi, font sans cesse fausse route dans leur volonté de reconstituer une cohérence et une signification dans le cours des événements. Il est impératif de démasquer les faux semblants et la mauvaise foi pour enfin devenir lucide.

Aussi l'échec du récit de conscience de la première partie ne semble-t-il plus tenir uniquement dans sa nature et dans ses modalités, mais résulter aussi de l'objet même qu'il tente d'appréhender : l'identité de Gaspard Winckler. L'un des points de départ que le narrateur identifie est en effet l'envie, « d'un seul coup, de ne pas jouer », d'« être lui » (p. 84). Mais c'est l'impasse, plusieurs fois réaffirmée : « Gaspard Winckler, faux en tous genres. N'importe quoi de n'importe qui de n'importe quand » (p. 84). Faux, Gaspard l'est quoi qu'il fasse. Car sa pratique de faussaire lui a fait délaissé son identité. Être personne revient ainsi à être tout le monde. Et inversement. Il y a là une terrible réversibilité que rien ne parvient à briser. Le métier de faussaire a été un piège qui a conduit Gaspard à ne se construire qu'à travers d'autres vies : « on est pris à son propre jeu, on ne s'atteint jamais ; on est chaque fois quelqu'un d'autre » (p. 114). La longue énumération du prénom Gaspard, associé à chaque fois au nom de famille de différents peintres illustres (p. 79), indique à quel point le personnage s'égaré dans les identités de ceux qu'il copie : *empreintant* leur œuvre, il *emprunte* leur identité⁴. Par fragments,

par morceaux, combinant les différents détails de la vie des grands peintres, construisant patiemment un véritable puzzle identitaire (p. 142-143). Si bien que son être est devenu un vaste « musée sans âme et sans tripes » (p. 79), un lieu pour des reliques mortes et hiératiques. Gaspard à lui seul devient « l'histoire de l'art en un seul volume » (p. 96). Le personnage fait l'amer constat que, par son œuvre falsificatrice, il a annulé le monde (p. 86) et effacé sa propre identité. « Dans le monde entier, quelle image laisserait-il ? » (p. 78) se demande-t-il, « quelle carcasse abandonnerait-il ? Rien. Le vide. » (p. 78) Ayant sacrifié douze années de sa vie, sans autre but que le pastiche, sans presque voir personne, il ne lui reste qu'une peau de chagrin : l'identité creuse du faussaire. « Faussaire et quoi d'autre ? Faussaire tout court. [...] Gaspard Winckler Faussaire. Avec un grand F. Avec une grande faux. » (p. 86). L'identité fauchée par le masque, comme elle le sera, dans *W*, par l'Histoire « avec sa grande hache⁵ ». C'est ainsi que s'ouvre le cercle vicieux du renoncement impossible. Parce qu'il est faussaire, absolument, définitivement, ne plus être faussaire revient à sortir de la seule identité qu'il ait et ainsi à rejoindre le vide. La boucle est bouclée. *Le Condottière* est ainsi une expérience vertigineuse du vide dans la saturation du faux, comme le sera, d'une autre manière, *Les Choses*.

La machine infernale du faux

Pris dans une impasse identitaire, Gaspard constate que faussaire, « ce n'est pas un métier. Un engrenage plutôt. » (p. 113) L'organisation de son existence durant douze années annonce la vie réglée de Bartlebooth, dans laquelle la question du sens et du but ne se pose jamais tant la mécanique mise en place est implacable. Partant, l'un des doubles du premier Winckler n'est pas uniquement son homonyme dans *La Vie mode d'emploi* mais bien aussi son rival. Le héros du *Condottière* a en effet aliéné son existence « à la recherche exacte de gestes que d'autres avaient faits » (p. 117), à la manière de Bartlebooth s'enchaînant à la reconstitution des gestes de Winckler pour achever les puzzles. Il n'est alors pas innocent que la technique du pastiche pour le faussaire soit comparée à celle du « puzzle » (p. 123). Le ludique puzzle dissimule de la sorte une face sombre : celle qui en fait un piège et une prison.

L'une des premières réactions de Gaspard face à cette machine infernale est d'envisager la possibilité d'un acte prométhéen de révolte contre son asservissement. Tuer Madera serait ainsi le premier geste libre, « le premier geste de démiurge » (p. 80). Nouveau Frankenstein, Prométhée libéré, Winckler, en quelque sorte créature de Jérôme et de Madera, s'insurge contre celui qui a fait de

lui « un instrument docile » (p. 174). « C'était Madera. Il était vivant. Il allait être mort. J'étais mort, j'allais être vivant » (p. 172) : le chiasme a quelque chose d'une mécanique terrifiante qui confond le commanditaire et l'exécutant. Affirmation de l'espoir d'une renaissance et d'une libération, il dit sûrement aussi le lien inextricable qui unit Gaspard et Madera, jusque dans leur échec conjoint. Et la révolte va croissant à la fin du texte qui revendique avec insistance la dimension prométhéenne du meurtre. Ce geste de protestation est complété, dans la première partie, par la tentative de considérer son évasion comme un authentique acte de création. Mis en parallèle avec les différentes reproductions dans des grottes, il est considéré comme une porte de sortie de la condition de faussaire :

Ton avenir inscrit dans la pierre. Tu ne seras plus jamais faussaire. Cette seule certitude exigée. [...] Cette seule promesse de ne jamais te perdre, de ne jamais te prendre à ton jeu. Tu sauras la tenir ? Tu la tiens en ce moment même ? (p. 86-87)

Pour se donner du courage en creusant la cave, Winckler s'exhorte : « Dis-toi que tu es en train de sculpter un bas-relief » (p. 81). Mais les choses n'ont pas la simplicité que Gaspard voudrait leur conférer. Celui-ci se leurre et finit par confesser son incapacité à faire signifier le meurtre de Madera dans un laconique « je l'ai tué, c'est tout. » (p. 114) La dialectique du maître et de l'esclave, si elle demeure l'un des moteurs de la révolte de Gaspard, apparaît aussi comme un autre masque destiné à atténuer sa responsabilité personnelle dans l'engrenage mis en place. Car c'est l'existence même de la liberté qui est mise en doute par Winckler : « la liberté, où commençait-elle ? Où finissait-elle ? Libre de faire des faux ? Drôle de chose. » (p. 85) Le roman se fonde ainsi sur une alternance entre le sentiment d'avoir eu le choix et de ne pas l'avoir eu, une oscillation entre liberté et fatalité. Et pourtant, *in fine*, la liberté devient elle-même un autre faux, un leurre de plus dans cet univers qui résiste obstinément au vrai : « C'est faux, n'est-ce pas ? Tu ne pouvais pas refuser. Tu ne pouvais qu'accepter. » (p. 79)

C'est pourquoi Gaspard éprouve une sorte de terreur panique à l'idée de sortir de cette vie planifiée. « Je ne savais plus comment j'allais vivre, ce que j'allais faire, comment j'allais occuper mes journées, qui j'allais voir, où j'allais vivre » (p. 113). Car, une fois désaliéné, « il se perdra dans sa liberté » (p. 95). Les chemins de la liberté sont aussi les chemins qui ramènent vers le néant. C'est la peur du vide de l'existence qui s'empare de Winckler, celui que l'homme qui dort veut éprouver, celui que Jérôme et Sylvie dissimulent dans la rassurante possession des choses. Un vide qui succède à celui que la machinerie de l'activité de faussaire avait longuement masqué et que le récit de conscience de la première partie peinait à dissimuler. Le faux était une nécessité parce qu'il masquait le vide. Sortir du faux est un saut dans le néant terrifiant.

C'est pourquoi, si être faussaire permet de vivre de manière plus légère puisque la programmation mécanique de l'existence ôte à l'individu toute responsabilité, celle-ci ne manque pas de refaire surface avec violence :

Au bout d'un certain temps, cette chose est derrière vous [...]. Il faut la justifier, la revendiquer. L'accepter.

— Quelle chose ?

— N'importe quoi. Le Condottière, par exemple. Mon retour de Gstaad en pleine nuit. Ou bien la mort de Madera. N'importe quoi de tout ce que j'ai fait pendant douze ans... c'était trop simple je vivais entouré de protections multiples. Je n'avais de comptes à rendre à personne. Toujours incognito. Toujours innocent. (p. 115)

L'irresponsabilité permise par le métier de faussaire n'a donc pas joué son rôle jusqu'au bout. « Maintenant je découvre que je suis coupable... » (p. 116), « de n'importe quoi », « coupable de ne pas savoir pourquoi, ne pas vouloir savoir. Coupable de m'être laissé entraîner dans cette aventure sans issue ». Les modèles intertextuels se stratifient et se déplacent. Après Butor et Joyce, Perec *empreinte* désormais Kafka. Car la situation de Winckler laisse apparaître des parallèles avec celle de K. dans *Le Procès* dont la principale culpabilité, sans faute identifiable au départ, est finalement bien d'être allé vers la Loi, vers son procès, de son propre chef. Or les règles du jeu du faussaire sont impératives : elles ont valeur de Loi. La culpabilité de Winckler ne réside donc pas dans le fait uniquement d'avoir été victime d'un destin implacable mais aussi d'avoir lui-même tout organisé « pour qu'il n'y ait pas d'issue » (p. 118), pour être à l'origine de son propre piège, à défaut d'être à l'origine de soi.

Le pinceau contre le masque ou l'horreur de n'être que soi

L'échec du faux Condottière semble alors résider dans le fait que, pour cette œuvre si singulière, Gaspard doit changer de méthode et n'ait plus de soutiens extérieurs. En effet, la traditionnelle technique du puzzle, qui consiste pour le faussaire à emprunter des détails dans diverses œuvres pour les assembler dans une totalité, est inopérante pour *Le Condottière* (p. 123-125). La mécanique implacable de ce jeu s'enraye face à une toile qui lui résiste. D'où cette décision : « faire moi-même, en partant du Condottière, un autre Condottière, différent, au même niveau » (p. 124). Le paradoxe est de taille : faire un autre qui soit aussi le même. « C'était cela qu'il fallait que je retrouve sans le copier » (p. 152). C'est toute la poétique de l'œuvre de Perec, à travers ses citations et ses pastiches, qui paraît s'annoncer et qu'*Un cabinet*

d'amateur mettra pleinement en abyme. Le désir qui éclot, après douze années de copie, est chevillé à l'identité abdiquée dans la pratique de l'imitation : « Être, toi, être enfin l'ordonnateur de toi-même et du monde » (p. 127). Là réside la sourde difficulté qu'affrontent tous les artisans fous de l'œuvre de Perec : comment être un authentique créateur en étant un artisan et un pasticheur ? Les personnages de *La Vie mode d'emploi* et d'*Un cabinet d'amateur* relèvent, à leur manière, ce défi. Il s'agit pour chacun, comme pour Gaspard, et comme pour Perec, d'atteindre, « dans le dépassement même » (p. 128) de la création des autres, « la cohérence, la nécessité retrouvée », de son œuvre comme de soi.

De ce fait, face à l'œuvre de Messine, Gaspard n'a « aucun secours » (p. 129). Mais alors, la question est d'« inventer à partir de quoi ? » (p. 129) Ses seules ressources se trouvent en lui-même. Il s'agit de « chercher dans ce visage à rassembler enfin l'essentiel de ta vie » (p. 130). Avec *Le Condottière*, le pinceau affronte le masque dans une prise de risque sans précédent pour Gaspard, décidé à usurper les prérogatives du peintre : « J'ai abandonné le puzzle, j'ai entrepris de peindre à visage découvert. » (p. 161) Si bien que la toile est lue par Winckler comme une projection de sa propre personne. « C'était bien mon visage que je suis, goutte à goutte, sur le panneau, mais ce n'était pas le *Condottière* » (p. 162). La toile est « le double, le triple, le quadruple jeu d'un faussaire pastichant son pastiche » (p. 108) : Gaspard est lui-même une copie qui ne peut qu'imiter l'imitation qu'il est, dans un vertigineux jeu d'abyme. Le résultat de l'œuvre est terrifiant : « un clown déguisé » (p. 126), « le contraire ou l'envers... un pâle bonhomme, un pitoyable sbire » (p. 159). Le portrait même de Gaspard, du faussaire, du menteur, du saltimbanque. La toile authentique a été un grimoire magique et illisible qui a leurré l'artisan. Elle a opéré la captation du Moi dans un objet fascinant pour le recéler et le déposer sur la copie. Abominable portrait de Dorian Gary (p. 193), insoutenable « visage-miroir » (p. 108), la toile imitée de Messine met au jour l'identité véritable de celui qui se la cache. N'étant rien et devant créer à partir de ce rien, le résultat ne peut être qu'un néant : Gaspard retrouve ce qu'il a voulu éviter en sortant de sa condition de faussaire, « n'importe quoi... n'importe quel homme... » (p. 159).

Or la fascination de Winckler a une origine unique : le *Condottière* est son antithèse. Plein de certitude, de force, « il n'a nul besoin de se définir » (p. 181), alors même que Gaspard est contraint d'enquêter sur sa propre personne pour se découvrir. Il vit « dans l'impassibilité d'une conscience parfaitement adéquate, parfaitement inaccessible » (p. 181), radicale antithèse de celle de Winckler, angoissée, torturée, ratiocinante, polymorphe et exhibée sans pudeur. Plus encore, « aucune supercherie » ne le caractérise : il ne porte pas le masque. « Sa place est désignée d'avance » : celle de Gaspard n'existe pas. Peindre le *Condottière* n'est donc pas uniquement sortir du mensonge : c'est essayer de sortir de soi. Faire peau neuve.

Penser le pinceau comme l'antidote non seulement aux masques mais aussi au sujet. L'échec est alors un révélateur à deux niveaux : celui de la laideur de l'identité de Gaspard mais surtout celui de la véritable nature du masque, un dissolvant factice incapable d'éradiquer l'identité : « Je croyais me masquer, mais mon masque était un autre visage, plus vrai et plus pitoyable encore que l'autre » (p. 173). Abdiquer son identité dans la pratique du faussaire n'était qu'un vain simulacre de sacrifice d'un Moi rémanent et omniprésent. Rien à faire : l'identité est là et ne partira pas. Elle est une tache que rien ne renverra dans le blanc. C'est d'un rapport désinvolte, dégoûté, pervers, et iconoclaste à une identité détestée, à profaner, à contrefaire ou refaire que Perec nous parle, alors que l'œuvre authentique, elle, est sacralisée et respectée, entourée d'un tabou, d'une peur de la malfaçon. L'échec est un échec existentiel autant qu'artistique. C'est l'horreur finale d'être soi, de n'être que soi, de ne pas être parvenu à en sortir, à se créer, à s'inventer en inventant un monde. Un autre Condottière qui soit le même, rêvait Gaspard ? Il n'a pu que créer un autre Winckler qui soit le même.

Tel un écho qui n'en finit plus, l'échec se réverbère alors et se démultiplie, comme s'auto-engendrant. Car, dans la poétique de la mesure et du dialogue mise en place dans la seconde partie viennent s'infiltrer, comme en contrebande, des symptômes d'un retour du monologue. La maladie du ressassement n'est nullement guérie puisque Gaspard affirme : « Non, il ne fallait pas que tu le tues... Mais puisque je l'ai fait » (p. 172). L'irruption surprenante et troublante de ce *tu*, si elle est une reprise des paroles de Streten, suggère aussi un inquiétant retour de l'énonciation monologale. A tel point que Gaspard laisse voir son impatience, sa lassitude et son agressivité à l'encontre de son double et de ses incessantes questions (p. 172). Peu à peu, c'est bien un ressassement, certes atténué, mais similaire à celui de la première partie qui s'installe. Plus encore : qui se trahit. Qui n'aurait été que partiellement dissimulé par un leurre narratif, celui du dialogue. Et le récit s'achève par un bruyant retour du *tu* refoulé et réfréné auparavant. Redoublement vertigineux de l'échec donc : Gaspard a été impuissant à se prémunir de son Moi autant avec le pinceau qu'avec sa parole. Tout n'est que « trésor falsifié » dans cette vaste contagion du travestissement. La toile et la conscience révèlent une inaltérable unité : Gaspard n'a pu que se projeter, avec ses fragments, avec son identité éclatée entre un *je*, un *tu* et un *il*, sur une toile sans homogénéité, sans possibilité de dépassement. Celle-ci demeure une grossière parodie de l'original, à la manière dont la première partie parodiait les ficelles du flux de conscience. Gaspard n'a su qu'aboutir à la peinture des « déchirements de la conscience » et non à l'ascèse du style et à la sécheresse de Messine. Dans une moindre mesure, c'est bien un processus similaire qu'il décèle dans ses réalisations passées :

Et puis ? Avait-il eu conscience qu'encore une fois ç'avait été sa propre image qu'il recherchait ? Avait-il su que c'était son propre visage qu'il suscitait, qu'il arrachait aux siècles, qu'il projetait sur les quatre murs suintants, humides et noirs de la cave de Split, sa propre attitude, sa propre ambiguïté ? Un trésor est caché dedans. (p. 68)

Si un trésor est caché à l'intérieur, c'est celui du Moi, ce trésor dont la première partie a indiqué la possible facticité et vacuité. La première partie comme la toile sont donc bien des révélateurs de ce qu'est Gaspard et de ce qu'il ne veut pas être, quand la seconde partie cherche cette nouvelle poétique de la mesure et de la sobriété sans y parvenir. L'échec provient de ce que le faussaire a peint ce qu'il ne voulait pas et que, tentant de s'évader, il a produit encore une fois, dans son flux de conscience, les mêmes erreurs, la même image qu'il cherche à fuir. Le plume comme le pinceau ont confirmé une inesquivable vérité qu'il n'est plus désormais possible de se cacher : le masque, une fois posé, ne peut plus être ôté.

PLAN

- Démasquer le récit de conscience
- « À quoi ça sert une conscience ? »
- Identité empruntée, identité empreintée
- La machine infernale du faux
- Le pinceau contre le masque ou l'horreur de n'être que soi

AUTEUR

Maxime Decout

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : maximedecout@yahoo.fr