



HAL
open science

De la relique au vestige artificiel : le faussaire et le corps de l'artiste dans la littérature contemporaine

Loïse Lelevé

► To cite this version:

Loïse Lelevé. De la relique au vestige artificiel : le faussaire et le corps de l'artiste dans la littérature contemporaine. Ad hoc: la revue, 2017, L'Original absent, 6. hal-01867844

HAL Id: hal-01867844

<https://hal.science/hal-01867844>

Submitted on 4 Sep 2018

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

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

De la relique au vestige artificiel : le faussaire et le corps de l'artiste dans la littérature contemporaine

Dans son premier roman, rédigé entre 1957 et 1960¹, Georges Perec met en scène la figure de Gaspard Winckler, faussaire désespéré par son incapacité à recréer le *Condottière* de Messine : 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.

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 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... »². 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 [...] »³.

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. Mais si, dans ce premier roman de G. Perec, cela se traduit par la nécessité affirmée de reconstruire un *je* éclaté hors de l'activité de falsification, en plein postmodernisme, le faux permettra de parodier un rapport

¹ Georges Perec, *Le Condottière* [1957-1960], Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2012.

² *Ibid.*, p. 124.

³ *Ibid.*, p. 127-128.

culturel aux œuvres canoniques qui reprend systématiquement le dispositif d'exposition, de contemplation et d'usage social de la relique.

De fait, dans la fiction postmoderne, le faux crée une rupture entre spectateur et corps désormais perdu de l'artiste, non parce que seule l'œuvre originale permettait d'établir ce lien que le faux simule, mais parce que semble reconnue l'impossibilité de retrouver le geste originel de l'artiste, comme si toute authenticité devenait impossible. Une fois acceptée la vanité des recherches du corps perdu de l'artiste par le biais de l'œuvre d'art, le faux ne représente plus une aliénation, mais un outil efficace de parodie du dispositif reliquaire. La littérature de l'extrême contemporain s'éloigne, elle, de la logique de rupture ludique du lien de vénération par la mise en scène de corps à créer plutôt que recherchés, comme le suggèrent les faux vestiges des *Producteurs* d'Antoine Bello⁴, construits pour inciter ceux qui les trouvent à recréer à partir de la *trace* qu'ils constituent les corps qui les auraient produits. Le faux vestige reprend le fonctionnement de la relique, mais pour en faire un dispositif de création : l'objet retrouvé, censé avoir appartenu à un être dont on ne dispose pas de la dépouille, parce qu'il a été en contact avec ce corps, en présuppose l'existence passée et par là-même acte la possibilité d'un contact avec lui. Produire de faux vestiges, c'est donc pousser ceux qui les *inventent* à recréer les corps qui les ont façonnés, corps fictifs en tant qu'ils n'ont jamais existé, mais perçus comme réels par ceux qui les construisent dans une volonté de savoir scientifique. Vestige artificiel, le faux ouvre donc la voie vers des modes de création qui fonctionnent, plus efficacement que le renoncement à la falsification, comme autant de moyens de production de nouveaux originaux, paradoxalement authentiques.

L'ŒUVRE COMME RELIQUE SACRÉE : L'ACCÈS MAGIQUE AU CORPS DE L'ARTISTE

La relique est ce qui reste du corps d'un saint ou d'un martyr, non (sauf rares cas), sa dépouille dans son entièreté, mais des fragments de corps, voire des objets ayant été en contact avec lui. Elle renvoie donc toujours à un corps perdu, corps à reconstituer dans son intégrité ou corps totalement absent dont il ne reste que des traces (parfois invisibles) sur les objets qu'il a touchés. C'est ainsi une interface de contact entre qui la vénère et l'être disparu dont elle tire son origine. Contrairement à l'œuvre d'art, qui tient son pouvoir de fascination de

⁴ Antoine Bello, *Les Producteurs*, Paris, Gallimard, 2015.

son aspect esthétique, le caractère divin de la relique ne se manifeste pas visuellement : il doit être attesté par un système d'authentification qui accompagne sa présentation.

Rappels théoriques : de la relique à l'œuvre d'art

Dans son dernier ouvrage⁵, Thierry Lenain rappelle que la falsification artistique prend ses racines dans le culte chrétien des reliques, parce que celui-ci permet le développement d'une culture et d'un savoir de l'authenticité en partie transférés dans la sphère de la production des images⁶. Comme l'œuvre d'art, la relique n'a de valeur qu'en tant qu'elle est reliée à un individu singulier, origine identifiée dont elle tire son authenticité⁷. Elle inclut donc trois composantes, « la relique [...] ; son étiquette de certification [...] ; et son dispositif de présentation [le reliquaire] [...] »⁸. L'étiquette donne le nom du saint comme un cartel celui du peintre ; cette identification fonctionne aussi comme certificat dans la mesure où sa présence atteste que les autorités compétentes ont authentifié l'objet. Le reliquaire signale qu'elle est un authentique original procédant d'une source divine, ce que la relique elle-même ne peut dire : il a 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 copie reste extérieure à la sphère visuelle : elle relève de l'archéologie sacrée et non de l'esthétique.

L'œuvre d'art, au contraire, et toujours selon T. Lenain, est à même de révéler son origine à travers son seul *style*, sans recourir à un dispositif de certification. La signature artistique est redondante : elle répète ce que manifestent déjà les traits esthétiques de l'œuvre qui sont autant de symptômes de sa genèse artistique. L'œuvre d'art moderne se définit comme une entité stylistique incarnée dans un objet unique qui prend le statut de relique auctoriale, trace du geste d'un auteur au corps absent duquel elle renvoie son spectateur. Aussi 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

⁵ Thierry Lenain, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, Londres, Reaktion Books, 2011.

⁶ Voir notamment p. 9, et p.76.

⁷ Voir Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, « Laboratoire des sciences sociales », 2015, p. 236.

⁸ Thierry Lenain, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, *op. cit.*, p. 163-164. Sauf indication contraire, dans tout l'article, les traductions sont de l'auteur.

comme expression d'une sensibilité unique, et sur l'œuvre comme trace d'un événement ponctuel non reproductible, celui de son processus de production, culmine avec ce que C. Ginzburg a identifié sous le nom de *paradigme indiciaire* : l'œuvre, trace du geste de son auteur, 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 »⁹. Reconnaître le style d'un artiste, c'est donc déjà rejouer le processus de production de l'œuvre, but que visait Winckler et que le faux l'empêchait d'atteindre.

Le culte des reliques aurait introduit dans la culture occidentale moderne une religion de l'art fondée sur une *mystique de la trace*¹⁰, corrélée à une condamnation virulente des faussaires et de leurs œuvres. Le faux serait une aberration : portant nécessairement les traces de son processus de production et ne pouvant renvoyer qu'au corps du faussaire qui l'a produit, il serait voué à être *in fine* détecté, parce qu'il est symptôme d'une sensibilité qui ne peut qu'être celle du faussaire et ne met en présence avec aucun être du passé. Le concept même d'un « faux parfait »¹¹, indétectable, met en péril la viabilité de la mystique de la trace : si une œuvre cesse de ne pouvoir être authentifiée qu'à l'œil nu, en vertu de ses seules caractéristiques esthétiques, l'histoire de l'art se réduit à la même science archéologique d'authentification que celle des reliques chrétiennes. L'œuvre nécessiterait d'être accompagnée du même cortège de certificats qu'elles. La capacité de nuisance du faussaire doit donc absolument être minimisée, en tant qu'il menace l'original lui-même : si celui-ci ne se distingue pas de sa falsification, dans quoi réside sa valeur esthétique ?

Or, la représentation des faux dans les récits postmodernes et épimodernes¹² s'éloigne de la condamnation pour en exalter les pouvoirs de création, hors de l'aporie créée par la menace que représente pour les discours savants sur l'art le faux parfait. Le faux permet l'élaboration d'une histoire contrefactuelle, qui affecte notre perception de l'art et des vestiges du passé, mais aussi les personnes qui manipulent ou contemplent ces objets.

Représentations littéraires de l'œuvre comme relique

⁹ *Ibid.*, p. 235.

¹⁰ *Ibid.*, p. 237.

¹¹ Voir p. 260-275.

¹² Sur l'emploi de ce terme, voir Emmanuel Bouju, « Épimodernisme. Une hypothèse en six temps. », dans Emmanuel Boujou (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Cécile Défaut, 2015, p. 89-117.

Au-delà des discours théoriques, cependant, pourquoi représenter, dans la narration fictionnelle, l'œuvre comme une relique ? Quels effets les auteurs tirent-ils du système de vénération qu'engendre l'œuvre d'art quand ils la confrontent à la production d'un faux ?

Une biographie narrativisée de Luigi Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*¹³, met en scène Han Van Meegeren, dont le profil semble réunir tous les traits archétypaux de la figure du faussaire telle qu'elle est décriée dans la littérature critique d'histoire de l'art à partir du XIX^e siècle. L. Guarnieri s'emploie dans son œuvre à complexifier la présentation de ce personnage historique qui, au fond, offrit à l'Europe des années 1930 le Vermeer qu'elle avait toujours voulu contempler. Les critiques du temps cherchaient en effet à prouver l'existence d'une phase religieuse de la production de Vermeer, existence dont il ne resterait plus aucune œuvre-relique capable de témoigner. Van Meegeren s'est donc employé à répondre à un désir, à prouver une hypothèse : il a tâché de produire l'image manquante, l'original absent, la relique inexistante capable d'attester d'un passé perdu dont il ne demeure pas de traces.

L. Guarnieri fait de cette relique construite *ex nihilo* un véritable moyen de communication avec le « Sphinx de Delft ». Le faussaire ne recherche plus un lien de contiguïté et de contact *via* la relique, mais la recréation d'un Vermeer qui n'a jamais existé, et qui permet à Van Meegeren d'en être une *réincarnation*. L'auteur décide d'appeler ce dernier uniquement par ses initiales, VM, qui rappellent celles de VerMeer. Ce rapprochement est suggéré en partie par le système de signature que VM choisit d'adopter pour ses faux.

Peut-être était-il avantage par l'extrême ressemblance, presque surnaturelle, entre ses initiales et celles de Vermeer. Si on examinait la signature de VM à l'époque de la réalisation des faux, on pourrait également constater comment sa manière de tracer les deux *ee* et le *r* de *Meegeren* est presque identique à celle de l'autographe de Vermeer (appelez cela comme vous le voudrez : appropriation médiumnique, identification, métamorphose)¹⁴.

La fabrication du faux favorise le rapprochement presque fantastique de deux corps, à travers celui des deux noms qui permet en retour celui des deux tracés et donc des deux mains des artistes. La signature en effet relie nom et corps et semble la plus à même de fonctionner comme un dispositif reliquaire, qui conjuguerait identification et authentification, étiquette et

¹³ Luigi Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*, Milan, Mondadori, 2004.

¹⁴ *Ibid.*, p. 119 : « Forse lo avvantaggiava l'estrema e quasi sovranaturale somiglianza fra le sue iniziali e quelle di Vermeer. Esaminando la firma di VM all'epoca della realizzazione dei falsi, si potrebbe anche constatare come il modo di tracciare le due *ee* e la *r* di *Meegeren* sia pressoché identico a quello dell'autografo di Vermeer (chiamatela come volete: appropriazione medianica, identificazione, metamorfosi). »

trace et témoignage d'un contact avec un corps. Ce dispositif se voit cependant subverti par le fait que la signature n'authentifie plus l'œuvre en tant que trace du geste de Vermeer, mais en tant que trace du geste de VM qui l'a produite et s'invente lui-même en nouveau Vermeer.

C'est l'enjeu du travail du faussaire, qui s'interroge : « une fois décidé qu'il [...] allait créer un Vermeer complètement nouveau, quelle sorte de Vermeer allait-il réaliser ? »¹⁵ Le faux ne se comprend pas comme simple reproduction d'un style, mais comme re-création complète d'une œuvre. Le faux majeur de VM se fonde sur un tableau, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, dont l'attribution était discutée : la toile de VM devait attester de l'authenticité du précédent, le faux authentifiant l'attribution potentiellement erronée ! Dans la re-création proposée par VM, il n'y a donc pas d'original à proprement parler, mais réinvention à partir d'un doute. On bascule d'un paradigme de la trace qui fait du tableau une relique sacrée mettant en correspondance des corps – de l'artiste, du spectateur – à un système où le faux se conçoit comme re-production sans original d'une œuvre à recréer.

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 Vermeer¹⁶. » 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 une essence commune, qui permet 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.

DÉTOURNEMENTS POSTMODERNES DU DISPOSITIF RELIQUAIRE

Mais le faux peut subvertir le dispositif de la relique de manière plus inquiétante lorsque, dans la fiction postmoderne, la parodie de ce dispositif sert de support à une réflexion ludique mais mélancolique sur la perte d'un corps rendu inaccessible par la falsification et qu'il devient vain de chercher à exhumer, vide autour duquel le récit se construit comme un écrin.

¹⁵ *Ibid.*, p. 97 : « una volta deciso che [...] che avrebbe creato un Vermeer completamente nuovo, che sorta di Vermeer avrebbe realizzato? »

¹⁶ *Ibid.*, p. 116-117 : « 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. »

Des « reliquaires mélancoliques » ? Parodies grinçantes et refus du travail de deuil

C'est ce que suggère la lecture du *Flaubert's Parrot* de Julian Barnes, si on en fait, avec Catherine Bernard, un « reliquaire mélancolique »¹⁷. Dans le récit, la simple vénération des objets-reliques semble impossible, toujours mêlée à une forme de jeu qui masque à peine la conscience de leur caractère dérisoire, comme en atteste la visite du narrateur à Croisset : « Les objets exposés étaient si mal disposés que j'ai dû souvent me mettre à genoux pour jeter un coup d'œil dans les placards : la position du dévot mais aussi du chasseur de trésor chez les brocanteurs¹⁸ ». Les reliques, objet quotidien ou boucle de cheveux, même lorsque, encore émouvantes, elles conservent leur pouvoir d'évocation, font l'objet d'un traitement ironique :

Puis j'ai vu le perroquet. Il était installé dans une petite niche [...]. « Perroquet emprunté par G. Flaubert au musée de Rouen pour être mis sur sa table de travail pendant la rédaction d'*Un cœur simple* [...]. » La photocopie d'une lettre de Flaubert confirmait le fait [...]. J'ai regardé attentivement et, à ma grande surprise, je me suis senti en contact étroit avec cet écrivain qui avait dédaigneusement interdit à la postérité de s'intéresser à sa personne. Sa statue était rapiécée ; sa maison avait été détruite [...]. Mais ici, dans ce perroquet vert tout à fait ordinaire, préservé de façon routinière et cependant mystérieuse, il y avait quelque chose qui me faisait croire que j'avais presque connu l'écrivain. J'étais à la fois ému et ragaillard¹⁹.

A priori, le perroquet est une relique parfaite : il est présenté dans l'écrin d'un cadre muséal, dans une alcôve qui fonctionne comme reliquaire, accompagné d'une inscription qui l'identifie et l'authentifie et d'un certificat – une reproduction d'une lettre de Flaubert. Objet ayant été en contact avec l'écrivain, il devient à son tour un instrument de communication avec lui, mieux que tous les documents matériels laissés à notre disposition pour reconstruire sa vie. Nimbé d'une aura mystérieuse, il paraît créer chez le narrateur un sentiment de fascination

¹⁷ Voir Catherine Bernard, « *Flaubert's Parrot* : le reliquaire mélancolique », *Études anglaises*, t. 54, avril 2001.

¹⁸ Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* [1984], Londres, Picador, 1985, traduit par Jean Guiloineau sous le titre *Le Perroquet de Flaubert*, Paris, Stock, 1986, p. 20 : « 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. » ; trad. cit. p. 25.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16 : « Then I saw the parrot. It sat in a small alcove [...]. 'Parrot borrowed by G. Flaubert from the Museum of Rouen and placed on his work-table during the writing of *Un cœur simple* [...]. A Xeroxed letter from Flaubert confirmed the fact [...]. 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. His statue was a retread; his house had been knocked down [...]. But here, in this unexceptional green parrot, preserved in a routine yet mysterious fashion, was something which made me feel I had almost known the writer. I was both moved and cheered. » ; trad. cit. p. 19-20.

religieuse. Pourtant, la contemplation de la relique donne lieu à une interprétation ironique de la valeur symbolique de l'animal dans le conte : « le perroquet, qui représente une vocalisation habile sans un cerveau très puissant, est le verbe à l'état pur. Un universitaire français dirait que c'est *un symbole du Logos*. »²⁰

Surtout, la fragile construction herméneutique du narrateur s'effondre devant la répétition grotesque du premier geste de vénération du perroquet :

Puis je l'ai vu. Blotti au sommet d'une haute armoire, il y avait un autre perroquet. [...] Également, d'après la *gardienne* et l'étiquette de son bâton, le perroquet même que Flaubert avait emprunté au musée de Rouen pour écrire *Un cœur simple*. [...] Comment comparer deux perroquets, dont l'un est déjà idéalisé par la mémoire et la métaphore, et dont l'autre est un intrus criard ? [...] Je me suis demandé si quelqu'un connaissait la réponse. Je me suis demandé si cela intéressait quelqu'un à part moi qui, de façon inconsidérée, avait chargé le premier perroquet de signification²¹.

La découverte mélancolique de l'imposture se renouvelle à la fin du récit, lorsque le narrateur apprend que les deux perroquets ont été prélevés parmi la cinquantaine qu'en 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 à nouveau dans une forme de solipsisme, et laissé dans un état qui rappelle celui d'un deuil impossible (« C'était une réponse et ce n'était pas une réponse ; c'était une fin et ce n'était pas une fin. »²²).

Le faux permet donc la prise de conscience de l'inefficacité de la relique : contempler une mèche blonde ou un perroquet douteux prend la même signification, celle du constat que l'expérience vécue par le narrateur devant les restes sacrés de l'écrivain reste une expérience autoréférentielle, qui n'apporte pas de révélation sur le disparu mais renvoie qui contemple ses reliques à sa propre solitude. La parodie mélancolique de la relique dans le récit rejoint le fonctionnement de la narration dans son ensemble, qui lie la reconstruction de la vie de Flaubert aux obsessions personnelles de son narrateur. Faire confiance aux reliques, vraies ou fausses, revient à se détourner de l'œuvre : « Qu'est-ce qui nous excite dans les reliques ? Ne

²⁰ *Ibid.*, p. 18 : « 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*. » ; trad. cit. p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 21-22 : « Then I saw it. Crouched on top of a high cupboard was another parrot. [...] 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*. [...] 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. » ; trad. cit. p. 26.

²² *Ibid.*, p. 189 : « It was an answer and not an answer; it was an ending, and not an ending. » ; trad. cit. p. 229.

pensons-nous pas que les mots suffisent ? Pensons-nous que les vestiges d'une vie contiennent quelque vérité ancillaire ? »²³

Détournements de la relique : de la mise en contact à la contamination

Rappeler que la relique n'a, en fait de pouvoirs sacrés de mise en contact avec l'au-delà, que ceux qu'on lui donne, et que ses pouvoirs heuristiques se résument aux significations dont on l'investit, n'est pas le seul moyen de parodier la conception reliquaire des œuvres. L'importance accordée, de manière aveugle, à des objets-reliques à la valeur douteuse peut être dénoncée par la mise en scène de fausses reliques et de ceux qui les vendent.

Secretum de Rita Monaldi et Francesco Sorti nous présente ainsi, dans le personnage du *corpisantaro* Ugonio, une incarnation de notre rapport paradoxal aux reliques. Trafiquant les ordures de Rome pour revendre des restes transformés en objets sacrés, celui-ci a une conscience aiguë des opérations de magie sociale à l'œuvre dans la transformation du rebut en objet de culte ; conscience qui ne remet 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, comme 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] pièce devenait l'un des trente deniers pour lesquels l'Iscaïote trahit le Fils de Dieu [...]. Enfin les *corpisantari* [...] accompagnaient leurs pratiques exécrables d'une religiosité authentique [...]²⁴.

Les *corpisantari*, communauté historique 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 rebus qu'ils collectent : puanteur, aspect repoussant... Le pouvoir de

²³ *Ibid.*, p. 12 : « 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? » ; trad. cit. p. 14.

²⁴ Rita Monaldi et Francesco Sorti, *Secretum* [2004], Milan, Baldini e Castoldi, 2015, p. 466 : « 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'Iscaïota tradì il Figlio di Dio [...] I corpisantari infine accompagnavano [...] le loro pratiche esecrabili a una religiosità genuina [...]. »

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 [...] ». »²⁵

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 rebut. 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 déchets 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. Surtout, 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.

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. »²⁶ 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.

Si la falsification est créatrice, c'est ironiquement, 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

²⁵ *Ibid.*, p. 465 : « miserabile mosaico di cute sfatta [...] ». »

²⁶ *Ibid.*, p. 719 : « 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. »

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 le trafique une émanation du passé, ou à s'inscrire sans y pouvoir rien changer dans une chaîne d'évènements historiques qui dépassent le pouvoir d'action des faussaires, si brillants soient-ils.

LE FAUX DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE : VERS UNE PRODUCTION DE CORPS FICTIFS ?

Il existe pourtant des cas où le faux, produisant des corps fictifs, peut avoir une efficace heuristique et pragmatique, quand il intervient pour proposer une vision alternative de l'histoire, pour déjouer des systèmes de domination ou des non-dits.

Le faux, instrument de production de corps fictifs au profit de 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 si déliée. Leur commentaire des signatures 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 garçon²⁷.

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 »²⁸. La signature fonctionne comme relique à part entière, mais justement parce qu'elle est fautive : ce qu'elle donne à voir et à toucher, ce n'est plus le corps perdu d'un roi mourant, mais l'évidence 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.

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 ? »²⁹ Les auteurs partent de l'hypothèse que la falsification est avérée, en tirent les conclusions (« peut-être même les événements révolutionnaires de 1789 auraient pris une autre tournure »³⁰), 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 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

²⁷ *Ibid.*, p. 800 : « [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. »

²⁸ *Ibid.*, p. 803 : « Si può così toccare con mano [...] quest'ennesimo, flagrante inganno ».

²⁹ *Ibid.*, p. 799 : « Se è vero che il testamento di Carlo II venne falsificato, viene da chiedersi: cosa sarebbe successo se la frode non avesse avuto luogo? »

³⁰ *Ibidem* : « magari perfino gli eventi rivoluzionari del 1789 avrebbero assunto un altro carattere ».

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 ?

Créer des corps fictifs ne permet pas seulement de dénoncer des impostures historiques. *Les Producteurs* thématise par le biais de l'invention d'une fausse relique un basculement de la réécriture de l'Histoire par le faux à la construction d'un avenir à écrire de toutes pièces :

- Le CFR [Comité de Falsification du Réel] déploie des moyens considérables pour infléchir l'Histoire [...]. [...Mais] nous ne pouvons faire abstraction de la réalité. Pourquoi, me suis-je alors demandé, ne pas partir d'une feuille blanche en créant de toutes pièces une civilisation [...] ?
- 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 contredit. [...] La civilisation perdue, elle, est plus facilement contrôlable...³¹

Plutôt que de construire une civilisation mythique qui n'existe que dans et par la fiction, Lena, agente du CFR, crée une civilisation perdue, dont les habitants ont laissé des traces, dont on peut reconstituer les corps à travers les objets-reliques qui nous sont parvenus. Il ne s'agit plus d'exploiter la valeur testimoniale de ces objets dans un sens purement rétrospectif, mais de faire d'eux le point de départ d'une fiction édifiante : le faux vise la mise en place d'une utopie libérale, les « Chupacs » devant servir d'exemple à une humanité clivée : Chez les Chupacs, parvenir à un accord constituait un motif de fierté [...]. La concorde constituait un niveau supérieur, fondé sur la conciliation des égoïsmes. »³²

L'ampleur de cette mission humaniste réclame de faire passer la poésie de la création d'un monde après des considérations d'efficacité marketing : « Nous vérifiâmes que le nom "Chupac" [...] se prononçait facilement dans toutes les langues, comme le confirmèrent des tests conduits par une agence de marketing. »³³ 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 re-

³¹ Antoine Bello, *Les Producteurs*, op. cit., p. 221.

³² *Ibid.*, p. 240.

³³ *Ibid.*, p. 248.

produisant ; ils sont entièrement façonnés en fonction d'horizons d'attente à la fois précis et universels. L'exhumation des vestiges artificiels vise à créer des corps inédits, un *hapax* dans l'histoire de l'humanité, celui d'une civilisation complètement tournée vers la concorde, 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 narrateur, falsificateur professionnel, considère la réalité comme une collection de récits concurrents où la vérité ne saurait constituer un point de référence fixe. Ainsi réagit-il avec philosophie quand l'ex-agent Vargas entreprend de lancer une fausse épidémie de grippe pour vendre massivement des vaccins : « 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. »³⁴ Alors, les faux vestiges peuvent bien fonctionner comme des originaux à part entière, provoquant les mêmes effets, permettant les mêmes manipulations dans les mêmes jeux de pouvoir. Les faux codex chupacs produits par le CFR, nouvel accès à une civilisation perdue, permettent au Mexique de retrouver 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 la majorité des codex a été brûlée 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. [...]

Le CFR avait toujours imité la réalité ; et si celle-ci en retour plagiait nos meilleures idées³⁵ ?

La réalité plagie la fiction parce que la porosité naturelle entre les deux permet au faux d'élaborer non une vérité alternative, mais bien la réalité, en tant qu'elle est une construction perpétuelle. Aussi les fausses reliques en viennent-elles à être le point de départ d'œuvres

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 380-381.

authentiques, inspirées elle-même par d'autres œuvres-reliques : « Damien Hirst réalisa une sculpture de Chupacan [...] sur le modèle de son célèbre crâne en diamants. »³⁶ Et par un jeu de renversement, l'œuvre d'art authentique se découvre inférieure aux images truquées de l'exhumation des vestiges produites par le CFR : « [James] Cameron avait acquis [...] 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. »³⁷

CONCLUSION

L'évolution des représentations littéraires des fausses reliques est donc assez nette : de la peinture d'un objet-relique aliénant, on passe, dans 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.

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 les plus récents, 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 au sein de notre présent.

Loïse Lelevé

(Doctorante – Université Rennes 2 – Cellam)

³⁶ *Ibid.*, p. 490-491.

³⁷ *Ibid.*, p. 496.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BARNES, Julian, *Flaubert's Parrot*, Londres, Jonathan Cape, 1984, traduit par Jean Guiloineau sous le titre *Le Perroquet de Flaubert*, Paris, Stock, 1986.

BELLO, Antoine, *Les Producteurs*, Paris, Gallimard, 2015.

GUARNIERI, Luigi, *La doppia vita di Vermeer*, Milan, Mondadori, 2004, traduit par Marguerite Pozzoli sous le titre *La double vie de Vermeer*, Arles, Actes Sud, 2006.

MONALDI, Rita et SORTI, Francesco, *Secretum*, [2004³⁸], Milan, Baldini e Castoldi, 2015, traduit par Nathalie Bauer sous le titre *Secretum*, Paris, Plon, 2004.

Bibliographie critique

BERNARD, Catherine, « *Flaubert's Parrot* : le reliquaire mélancolique », *Études anglaises*, t. 54, avril 2001.

GINZBURG, Carlo, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 2000, traduit par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet sous le titre *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, révision par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

HEINICH, Nathalie, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n° 33, 1999.

LAHIRE, Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte, « Laboratoire des sciences sociales », 2015.

LENAIN, Thierry, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, 2005.

LENAIN, Thierry, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, Londres, Reaktion Books, 2011.

POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

³⁸ L'œuvre a d'abord paru en traduction hors d'Italie avant d'y être éditée en langue italienne en 2015.