

# Pactes de lecture, jeu de dupes ? Quand le roman se fait imposture

Caroline Julliot, Maxime Decout, Cassie Bérard

DANS **LITTÉRATURE** 2021/2 (N° 202), PAGES 7 À 11  
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0047-4800

ISBN 9782200933722

DOI 10.3917/litt.202.0007

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-litterature-2021-2-page-7.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

■ **CAROLINE JULLIOT**, LE MANS UNIVERSITÉ

**MAXIME DECOUT**, AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ, IUF

**CASSIE BÉRARD**, UQAM

# Pactes de lecture, jeu de dupes ? Quand le roman se fait imposture

L'homme est un animal politique, c'est entendu depuis Aristote ; mais, à en croire Edgar Poe (dont les histoires trompeuses et pleines de narrateurs non fiables ne cessent d'inciter à la méfiance), « l'homme est un animal qui filoute, et il n'y a pas d'autre animal qui filoute que l'homme<sup>1</sup> ». Autrement dit, le propre de l'homme serait de ruser et de tromper systématiquement ses semblables.

Ressort fondamental de cette escroquerie qui définirait la nature humaine, l'imposture revient à faire passer quelqu'un ou quelque chose pour ce qu'il n'est pas. En cela, elle mobilise le mensonge, l'illusion et la dissimulation. Et il va de soi que les imposteurs célèbres, qui ont défrayé la chronique, ont volontiers inspiré les écrivains. Qu'on pense seulement à *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère (2000) et à *L'Imposteur* de Javier Cercas (2015). Deux cas d'imposteurs qui ont affabulé leur vie et longtemps convaincu le monde que la fiction dans laquelle ils se drapaient était la vérité même.

La littérature, dont le goût pour la tromperie n'est plus à démontrer, n'est donc pas restée tout à fait indifférente à cette pratique. Or c'est là qu'une première difficulté surgit : ce mot d'imposture, assez général en soi, que recouvre-t-il dans un texte littéraire ? Certes il désigne aisément l'attitude de nombre de personnages de fiction comme Ulysse, Tartuffe, Edmond Dantès et bien d'autres encore. Figures ambiguës et énigmatiques qui sont parfois présentées sous un jour noble, tant l'imposture peut se faire entreprise de contestation d'un ordre social, effort démesuré pour se réinventer ou même dépense gratuite.

Mais l'imposture n'est pas pour autant un concept qui appartient de plein droit au champ littéraire. Elle ne relève ni du vocabulaire de la narratologie, ni de celui de la stylistique, ni de celui d'une quelconque poétique, pas même de celui de l'histoire littéraire. Quand elle s'invite dans

1. Edgar Allen Poe, « Diddling considered as one of the exact sciences », *Saturday Courier*, 1843, traduit par F. Rabbe pour les *Derniers contes*, Paris, Savine, 1887.

un texte, c'est par des angles plus spécifiques qu'elle est abordée. Parmi ceux-ci, on pense spontanément à la mystification, à la pseudonymie ou à l'apocryphe<sup>2</sup>. Ces notions impliquent évidemment une part d'imposture qui porte tant sur le texte que sur l'auteur, dont l'identité est falsifiée aux yeux du lecteur. Les mystifications ne permettent pourtant pas, par exemple, de cerner les enjeux de l'imposture dans les textes de Segalen, Ian McEwan, Antoine Bello, Chloé Delaume ou Anne Garréta qui seront étudiés dans ce volume. Au-delà de l'effet saisissant que produisent mystification, pseudonymie ou apocryphe, force est donc de constater que la littérature peut recourir à des formes d'imposture moins tonitruantes et pourtant tout aussi fascinantes : un texte seul, sans mentir sur son auteur, peut devenir un imposteur en prenant au piège ses lecteurs. Des œuvres comme *La Méprise* de Nabokov, *Le Bavard* de Des Forêts, *Un cabinet d'amateur* de Perec, ne relèvent ni de la mystification, ni de la pseudonymie, ni de l'apocryphe, mais ils sont bien des textes imposteurs. Ils maquillent ce qu'ils sont aux yeux du lecteur, l'induisent en erreur sur leur statut ou leur contenu, et finissent par lui révéler une partie de ce qu'ils avaient pris soin de dissimuler. Là se tient l'une des spécificités de l'imposture en littérature : elle doit se cacher pour opérer, mais elle doit aussi, à un moment ou un autre, être perçue comme telle pour produire tous ses effets. L'imposture du texte, pour exister, doit à la fois se voiler et se dévoiler. Elle repose sur un savant équilibre entre dire et ne pas dire<sup>3</sup>.

Mais penser l'imposture en littérature, c'est aussi et surtout penser plus largement une manière d'écrire et un type de relation bien particulier que le texte établit avec son lecteur. Car l'imposture peut fonctionner à même le texte et cela alors que le lecteur est conscient que ce texte est une fiction. C'est pourquoi elle n'est pas synonyme de « feintise ludique partagée<sup>4</sup> », cette attitude définie par Jean-Marie Schaeffer et qui postule une duplicité bénigne : le lecteur fait semblant de croire à l'histoire que, de son côté, l'auteur donne pour vraie ; mais tous les deux savent pertinemment que tout cela est faux. Pseudo-illusion, et pseudo-imposture donc, puisque, dans l'histoire, personne n'est trompé et que la frontière entre le vrai et le faux, si elle est l'objet de diverses transgressions, n'est jamais définitivement mise à mal<sup>5</sup>.

Il n'en demeure pas moins que c'est à travers la relation établie avec le lecteur que l'imposture pourrait être cernée au plus près de ses formes, de ses moyens et de ses défis puisque, entre le texte et le lecteur, se met en

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

3. Sur ces questions, voir notamment Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018.

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

5. Sur cette question, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016.

place un jeu<sup>6</sup>. Si ce n'est que l'écrivain peut être tenté de transformer ce simple jeu en *double jeu*. Comme le remarque en effet Dominique Rabaté au début de l'article du présent numéro, la fiction est un jeu dont les règles ne sont pas clarifiées et édictées à l'avance : le sacro-saint « pacte de lecture » n'a fait l'objet d'aucun contrat formalisé ; il relève d'un accord implicite de suspension d'incrédulité si général qu'il ne renseigne en rien sur le fonctionnement concret de l'expérience à laquelle on se prête.

Là où Dominique Rabaté parle de « promesse », on pourrait donc tout aussi bien voir un premier piège tendu au lecteur, source de nombreux autres : lecteur, tu as accepté de jouer mon jeu, mais tu ne sais pas exactement lequel ; tu ignores à quoi t'attendre ; à vrai dire, c'est toi qui me demandes de ne pas le savoir, puisque le plaisir du récit suppose aussi une dose de surprise<sup>7</sup>. Bref, tu vas découvrir petit à petit que nous jouons un jeu, comme le poker ou ses dérivés (le poker menteur, notamment), où la ruse et le *bluff* font partie intégrante des règles. De sorte que l'un des modèles les plus récurrents de la fiction-imposture est bien le jeu, un jeu qui suppose à la fois dissimulation, manipulation et investigation, aussi bien sur les règles, qui ne sont pas forcément celles annoncées au départ, que sur les pièges de l'adversaire<sup>8</sup>. Mais si les dés sont pipés, le texte imposteur se doit aussi parfois d'être *fair-play* dans sa filouterie même : comme le rappelle Jean-Benoît Puech à propos de Benjamin Jordane, l'auteur doit aussi donner à son lecteur des indices permettant de le démasquer ; faute de quoi il deviendra un vulgaire trompeur, et rompra le pacte initial, qui institue le lecteur comme partenaire de jeu.

Il y aurait ainsi un véritable plaisir de l'imposture qui se manifeste de diverses façons. Car l'imposteur connaît les attentes de celui qu'il trompe et sait les satisfaire. L'une d'elles est le désir de récit et de mystère, du lecteur ou d'un personnage – qui aura spontanément envie de prêter foi à un récit qui lui fait miroiter des merveilles que le réel ne pourrait lui offrir. Ainsi en va-t-il dans *La Méprise* de Nabokov, *Le Bavard* de Des Forêts et *La Chute* de Camus où le plaisir de mentir est d'abord et avant tout un plaisir de raconter des histoires, de produire des récits, et de les écouter. Faire croire à sa dupe qu'on va la faire pénétrer dans les arcanes de la Cité Interdite (*Simon Leys* de Segalen), lui dévoiler les ressorts secrets de l'Histoire (*Les Falsificateurs* d'Antoine Bello) : le bon imposteur, à l'image de Molina, le narrateur-trompeur du *Baiser de la femme araignée* de Manuel Puig, sert à son auditeur une fable comblant ses fantasmes les plus souterrains. Mais ce plaisir du lecteur provient aussi, lorsque la fraude est épinglée, de la reconnaissance de la virtuosité et de la perfection de la mécanique trompeuse. Le lecteur évalue la réussite de l'imposture et l'apprécie en esthète, si bien

6. Voir Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, « Critique », 1986.

7. Voir en particulier Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

8. Voir Maxime Decout, *op. cit.*, p. 22-28, 123-142.

qu'il en redevient, d'une autre manière, le partenaire et le complice. Et ce d'autant mieux que la relation entre le dupeur et le dupé peut, ainsi que le soulignent Dominique Rabaté dans *Simon Leys* et Gérard Larrieu dans *Le Baiser de la femme araignée*, se teinter d'un rapport érotique – il n'est pas innocent, à ce titre, de constater que la langue populaire de nombreux pays assimile l'idée de tromperie à la possession sexuelle<sup>9</sup>.

Le paradigme adapté pour décrire le jeu de la fiction quand elle se fait imposture se déplace alors. Subtil jeu de cache-cache ou de chat et de la souris entre l'auteur, le texte et le lecteur, il relève de l'*agôn* (affrontement, duel). Par cette rivalité, une émulation se crée entre les deux instances : l'auteur-imposteur se construit un Lecteur Modèle qui ne s'en laisse pas conter, un lecteur qui l'oblige, à chaque page, à faire preuve d'encore plus de ruse. Ce duel est à l'origine d'une recherche de dispositifs trompeurs toujours plus sophistiqués et peut être considéré comme un moteur de l'incessante évolution des formes de la littérature de l'imposture. À l'image de toute relation agonistique, la rivalité fait progresser, en même temps, les deux adversaires – les rendant, à chaque coup, plus experts ès- imposture.

Car l'un des corollaires de l'imposture est que le lecteur ne peut plus s'installer confortablement dans une fiction à qui il fait confiance. L'imposture se camoufle mais sème aussi des indices quant à son existence : à son contact, la lecture se fait dans le soupçon. Elle se métamorphose en enquête. La dialectique entre le goût de l'imposture et le désir d'enquête devient ainsi un moteur romanesque particulièrement puissant qui altère en profondeur notre manière de lire<sup>10</sup>. Dans ces conditions, lire des textes imposteurs amène à prendre conscience de sa propre activité d'interprétation. C'est l'herméneutique qui, parce que confrontée à ses limites, s'exhibe et se met en question.

Pour le lecteur, la narration pourrait de la sorte avoir valeur initiatique. Edgar Poe, dans son éloge de l'escroquerie, va jusqu'à affirmer qu'un homme n'est pleinement homme que s'il s'y est frotté – au point qu'on dise de celui qui a été escroqué qu'il est *refait*<sup>11</sup>. Le texte imposteur nous rend par conséquent plus conscients des stratagèmes pour nous leurrer et donc davantage capables de résister aux pièges de la fiction. À travers une expérience fictionnelle, l'imposteur nous incite à la méfiance vis-à-vis des contes fabuleux auxquels nous avons envie de croire « pour de vrai » – comme le montre Frank Wagner à propos du *storytelling* et des théories conspirationnistes sur les brigades tibétaines de la Waffen-SS, dénoncés

9. On peut aussi penser au sens vieilli de *séduire*, en français, ou de *burlar*, en espagnol, qui signifiaient à la fois charmer et tromper – nuance sur laquelle joue le titre original du *Don Juan* de Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla*).

10. Voir Maxime Decout, *op. cit.*, p. 13-14.

11. « *To diddle is his destiny [...]. This is his aim, his object, his end. And for this reason when a man's diddled we say he's done* » (Edgar Allan Poe, *Annotated and illustrated entire stories and poems*, éd. Andrew Barger, Memphis, Bottle Tree books, p. 122).

par Jean-Marie Blas de Roblès dans *La Montagne de Minuit*. Par-delà la pluralité de ses manifestations, l'imposture trouve donc tout son intérêt dans la manière dont elle requiert du lecteur un regard critique et réflexif. Elle l'invite à s'interroger sur la puissance du faux, les fraudes de la fiction, le poids de l'autorité narrative et auctoriale, le pacte de lecture, le plaisir de la tromperie. Par ses formes diverses et variées, elle revêt une valeur épistémologique de première importance, quant aux modalités de la vérité et du mensonge dans nos sociétés et nos discours.

C'est cette relation où le lecteur se découvre dupé par un texte qui, par définition, a plusieurs coups d'avance sur lui, que nous avons voulu explorer dans ce numéro, grâce aux contributions de Dominique Rabaté, Jean-Benoît Puech, Estelle Mouton-Rovira, Frank Wagner, Marie-Pier Lafontaine, Jean-Pierre Naugrette et Gérard Larrieu.

Ce bref panorama souligne d'ailleurs encore un trait essentiel : si l'imposture s'ancre dans une tradition littéraire ancienne, elle s'épanouit tout particulièrement à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et témoigne d'un monde où les identités et les assurances se troublent, où l'herméneutique est plus que jamais une passion affolée et le plus souvent impuissante. L'auteur-imposteur entraîne ainsi son lecteur dans une autre sorte de jeu, que Caillois nomme *illinx*<sup>12</sup> (vertige) – où les certitudes et le confort de la lecture vacillent. Reste alors un doux parfum, l'ombre d'un doute où, comme au théâtre, se laisse entrevoir derrière les masques de l'imposteur, ainsi que le suggère Jean-Benoît Puech, la vérité de l'auteur. Il est des joueurs qui jouent leur vie sur une partie, et pour qui rien n'est plus vrai ni plus sérieux que ce jeu.

12. Voir Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991 [1958].