

Croire : foi et fiction dans *The Confidence-Man : His Masquerade*

"Done, in good faith, this 1st day of April 18—, at a quarter to twelve o'clock, P. M., in the shop of said William Cream, on board the said boat, *Fidèle*." (234)

Ces mots qui scellent l'accord entre le barbier et l'escroc guère avant que ne s'achève le jour des fous, tissent une dernière fois les liens serrés et paradoxaux qui unissent foi et fiction autour de la question du « croire », du crédit à accorder, de la foi à donner, au cœur de la mascarade qui vient de se dérouler et pourrait bien se poursuivre à bord du bien-nommé *Fidèle*. Déclarer sa bonne foi en cette date où toutes les affabulations sont permises, c'est insinuer que le document qu'on vient de signer (qui ouvre précisément une créance) a tout lieu d'être une pure fiction, un faux en écriture. Parvenu à ce stade du roman, le lecteur aura compris que les arnaques à la confiance qui se succèdent en ce 1^{er} avril s'appuient sur des techniques discursives consistant à faire accroire à la future dupe que les promesses illusoirement lancées par l'escroc sont dignes de foi. Il s'agit donc pour l'homme dit à la confiance de donner une apparence de vérité à ses fictions frauduleuses ou de feindre d'être de bonne foi, afin que sa victime lui accorde crédit, soit qu'elle cède à sa crédulité naturelle, soit qu'elle renonce à son scepticisme pour croire aux fictions de l'escroc. Dans tous les cas, les dupes (*fools*) tentent de se convaincre que l'escroc est digne de foi au motif que son discours n'est pas un boniment (une fiction) et qu'il serait fondé en vérité. Or la présence même de l'escroc à bord du *Fidèle* est avant tout le signe de l'introduction du faux, du fictif, et de la falsification généralisée dans une société mobile composée d'« étrangers toujours plus étranges » où les masques sont de mise. Dans ce monde labile, emblématisé par les eaux troubles du Mississippi, où les identités sont devenues fluides, où les faits sont impossibles à avérer, on ne sait plus ni qui ni que croire, et accorder sa foi devient aussi difficile qu'inéluctable, car la foi est non seulement indispensable à toute transaction, mais elle est aussi au nombre des vertus théologiques et, à l'instar de la charité que prône le sourd-muet, elle est, selon saint Paul, comme selon toute une tradition américaine depuis les Puritains, le ciment de la communauté. Ainsi n'avoir plus foi en rien, prétendre que tout est fiction met en péril le projet même d'une communauté et voue le sceptique au solipsisme. Dans sa première partie tout particulièrement, le roman couple étroitement foi et fiction dans l'entreprise de l'escroc : le succès de ses opérations dépend de sa capacité à susciter la croyance par l'exhibition de sa fausse bonne foi, c'est-à-dire par ses fictions. Que son discours suscite l'adhésion des crédules, ou au contraire, la défiance des sceptiques, il s'arc-boute toujours sur la sollicitation de la confiance ou de la foi. Le texte montre en effet comment les interlocuteurs de l'escroc n'accordent leur confiance que s'ils croient à ses affabulations, ou comment à l'inverse, ils se défont de lui car ils croient avoir démasqué son imposture. Ainsi la confiance, qu'ils l'accordent ou la refusent, apparaît à son tour, de manière éminemment satirique, comme une fiction ou un simulacre, puisque la foi ne saurait dépendre d'un critère de vérité. Ni la crédulité, ni le doute systématique ne peuvent fournir de fondement fiable à la foi. **(I. Les fictions de la foi)**

Pendant, alors que les personnages qui gravitent autour de l'escroc n'ont cessé de conditionner la foi à ce qu'ils croient ou escomptent être vrai (non fictif), le roman dénie toute validité à une telle démarche puisque l'escroc opère dans un monde où règne la contrefaçon et où la fiction ne saurait se distinguer de la vérité. S'il n'y a aucun moyen de démêler le vrai du fictif, l'authentique du fallacieux, l'original de la copie, il faut bien, malgré tout, accorder sa confiance, car hors d'elle point de salut, mais alors cette foi, comme celle du charbonnier, doit se dispenser de tout ancrage dans la vérité et engager un nouveau rapport à la fiction. Dans le second pan du récit, à partir de l'entrée du cosmopolite au mitan du texte, la foi que prône et que professe l'escroc n'est plus ordonnée à un quelconque critère de vérité. Elle se découple donc de la fiction au sens de mensonge. Luttant contre les philosophies nihilistes et contre les misanthropes, le cosmopolite invite à croire en l'homme au nom d'une bienveillance inconditionnelle envers son prochain et d'une posture pragmatique qui fait l'économie d'une vérité qu'il est désormais impossible d'établir. Avec lui, la confiance se désarrime de la vérité, qu'il ne s'agit plus ni de débusquer, ni même de falsifier. Anticipant le pragmatisme de William James, le cosmopolite, qui pratique une forme de bienveillance (*geniality*) et de tolérance universelles, considère que la vérité étant indécidable, seule la confiance détermine ce en quoi l'on choisit de croire. La foi ne tente plus de démasquer les faux prophètes et leurs fictions, elle ne s'accorde plus dans le but de répondre à des attentes sociales, à des espoirs mondains, à des fins de

profit, mais relève plutôt d'une disposition pratique et plastique qui permet de s'adapter à l'imprévu et de se transformer au gré des circonstances. Elle a dès lors partie liée avec le façonnement perpétuel de soi (*ingere*, d'où vient « fiction »), avec l'improvisation, la théâtralité et le jeu. Il s'agit de croire, momentanément, dans le rôle qu'on a bien voulu endosser, avant d'en prendre un autre. Contre la mauvaise foi des crédules, médusés par l'objet de leur croyance, et contre celle, pire encore des sceptiques, le cosmopolite invite à croire en l'homme, au-delà des vérités fixes de tous les dogmes et au nom du changement et des transformations toujours possibles. **(II. La foi dans la fiction)**

Le chamboulement constant du principe d'identité dont l'escroc est l'infatigable agent ne va pas sans perturber les mécanismes cognitifs usuels de la lecture. Les enjeux de croyance, de confiance, de scepticisme qui lient le *confidence man* à ses victimes potentielles semblent se reporter analogiquement entre l'auteur de la fiction romanesque (ou les auteurs impliqués que sont les divers narrateurs de récits interpolés), et le lecteur (ou ses avatars textuels que sont les destinataires des histoires enchâssées). La relation auteur/lecteur s' imagine, à l'instar de la relation escroc/dupe, sous les catégories de la confiance ou de la mystification. Producteur de fiction(s), l'artiste introduit, comme l'escroc, du faux, ou du moins du fictif, dans le monde. Le roman invite donc à interroger le rapport que la fiction (littéraire) entretient avec le monde réel qu'elle vient doubler et sur le type de croyance qu'elle sollicite de son lecteur. Or l'entrée en scène de ce personnage de pure théâtralité qu'est le cosmopolite conduit à comparer sur un mode autre qu'analogique les affabulations du *confidence man*, d'une part, (qui visent à tromper en suscitant la croyance), et la fiction qu'est le roman *The Confidence-Man*, d'autre part, qui exhibe plutôt son invraisemblance et son artificialité, induisant une forme du croire où le vrai n'est plus l'exact antonyme du faux, une forme de croyance qui est un accord momentané et feint (fictif) entre le lecteur et la fiction qui lui est proposée. **(III. Feinte croyance).**

Nous verrons en premier lieu comment foi et fiction ont partie liée et apparaissent l'une et l'autre comme des simulacres : les fariboles de l'escroc suscitent une fausse foi, et à l'inverse, la croyance dans le doute qui prétend faire pièce aux mensonges s'avère également mystificatrice. Nous montrerons ensuite comment, ayant invalidé l'idée d'une foi fondée sur une quête de vérité et sur la traque de l'imposture, le roman propose de créditer la fiction, cette fois au sens de figuration théâtrale ou ludique, par delà le vrai et le faux. Enfin, nous nous interrogerons sur la façon dont le texte, comme fiction, comme œuvre d'imagination, exhibant son caractère fictif ou artificiel suscite chez le lecteur une croyance feinte, c'est-à-dire une adhésion distanciée.

I. Les fictions de la foi

1. « Lies are the lions » (231)
2. Fétichisme de la foi
3. Suspens de la croyance : le credo du doute

II. La foi dans la fiction

1. Les faux-semblants de la vérité (misanthropie, haine)
2. Par delà le vrai et le faux
3. La foi « en costume » : métamorphoses de soi

III. La feinte croyance : l'art de la fiction

1. Facticité et crédibilité
2. Contre les fictions du réalisme
3. La « foi poétique »

I. Les fictions de la foi

1. « Lies are the lions » (231).

Telle est la réplique du barbier qui tente de résister aux paroles enjôleuses de l'escroc, et qui a flairé une supercherie dans sa proposition de lui faire retirer son écriteau « no trust ». Connaisseur ès-qualité en cosmétiques et postiches, il sait que la tromperie tient le haut du pavé et que les menteurs sont adulés. En effet, les manigances du *confidence man* dans le roman s'appuient sur les fictions qu'il invente à grand renfort de sophismes, de fables ou de *tall-tales*, empruntés à des registres aussi variés que la religion (l'homme en blanc), la bienfaisance publique (l'homme en gris), la médecine naturelle (l'herboriste), ou les marchés financiers – et visent à gagner la confiance de ses interlocuteurs, sinon par leur plausibilité du moins par leur force de persuasion. Pour entraîner l'adhésion de ses victimes, l'escroc, par sa manipulation langagière, ses doubles-entendre, sa casuistique, donne à ses mensonges l'habit de la vérité, en mimant un discours d'expertise, ou de savoir scientifique. L'agent de transfert de la Compagnie charbonnière fait mine de dévoiler les mécanismes d'une panique financière pour fourguer ses titres frauduleux, tout comme l'herboriste invente une explication médicale des vertus thérapeutiques de ses potions. Mais le plus souvent, plus les histoires sont absurdes, plus elles suscitent la croyance, car l'aigrefin en appelle alors à la bonne foi de sa victime, à sa foi dans la foi, et prend l'autre en flagrant délit de manque de confiance. La fiction maîtresse du *confidence man* réside essentiellement dans une apologie de la foi qui va de pair avec le dénigrement de la défiance. John Ringman, dont le « bon marchand » Mr Roberts ne se souvient pas, lui reproche l'infidélité de sa mémoire : « I see you have a faithless memory, Mr Roberts. But trust in the faithfulness of mine. » (27). Lui, à l'inverse de l'infidèle Roberts, ne manque pas de feindre de lui accorder sa confiance et de lui confier la fable abracadabrante de son mariage malheureux qui lui ouvre la bourse de sa victime. « I want a friend in whom I may confide », (29). De même Ringman sème les germes de sa prochaine arnaque en dénigrant Tacite auprès de l'étudiant (Tacite qui détruit la foi), et en sollicitant la confiance que l'autre ne manquera pas de lui donner sous peu. (36) Un autre des stratagèmes de l'escroc consiste à recommander la prudence et à engager son interlocuteur à rechercher des preuves d'authenticité avant d'accorder son crédit, comme le fait l'agent de transfert demandant au marchand, tout prêt à investir, s'il n'a pas inventé son identité de toutes pièces : « In my official capacity I have not been authenticated to you? »... « This transfer-book, now, ..., how do you know that it may not be a bogus one? », (64). Or cette fausse mise en scène du doute ne fait que conforter le marchand dans la foi désormais infaillible qu'il a placée dans le livre aux lettres dorées : « If you were other than I have confidence that you are, hardly would you challenge distrust that way », (64). Le docteur-ès-herbes recommandera pour sa part de tester toutes ses fioles dans une logique circulaire qui fait comiquement apparaître la feinte d'une telle recommandation :

"I told you, you must have confidence, unquestioning confidence, I meant confidence in the genuine medicine, and the genuine *me*."

"But in your absence, buying vials purporting to be yours, it seems I cannot have unquestioning confidence."

"Prove all the vials; trust those which are true." (89)

Les histoires inventées, les fictions éhontées, les élucubrations sont un des atouts de l'arnaqueur, comme le dit le cosmopolite : « a little story may help » (139), tout comme le sont la mascarade de sa fausse bonne foi (« *bona fide* », 59) et son éloge mystificateur de la confiance.

2. Fétichisme de la foi : (la foi comme fiction)

Si le recours à l'injonction de confiance, qui est la botte secrète de l'escroc, s'avère le plus souvent efficace, c'est bien parce que la confiance est elle-même une valeur mythique, fétichisée, (une fiction) dans la société américaine où opèrent les arnaqueurs. Comme l'observe Marc Midan, la question « avez-vous confiance ? » s'est affranchie de toute relation prédicative : « La suppression du complément et l'adjonction d'un article défini – "*la* confiance", dans l'absolu – constituent l'un des

tours de passe-passe les plus brillants, d'un point de vue d'escroc, que Melville nous donne à voir »¹. De fait, l'escroc n'a de cesse de fustiger la tiédeur de la foi, la demi-confiance et d'en appeler à la confiance comme à une vertu civique. Force est de reconnaître que la cohérence de la communauté nationale, à commencer par son système économique (que l'escroc parasite mais dont il dépend aussi) requiert l'existence d'une telle confiance. Ce n'est pas par hasard que le roman s'achève sur l'examen d'un billet de banque à l'aide d'un pseudo-détecteur de fausse monnaie : le billet, monnaie papier, monnaie fiduciaire par excellence ne doit sa valeur, comme l'indique l'adjectif, qu'à la foi sur laquelle elle repose. Lorsque l'escroc prend sa victime en défaut de confiance, lorsqu'il ne détecte en elle qu'une foi vacillante, il l'incite à faire la preuve de sa foi en faisant un don d'argent. Prise en défaut de confiance, la future dupe se repent, s'empresse d'adhérer au boniment de l'aigrefin et de sortir sa bourse. Ainsi le vieil avare, semoncé par le charlatan pour la tiédeur de sa foi (« half-confidence ») fait acte de contrition et supplie le docteur de lui vendre ses fioles : « You won't confide. Good bye. »// « I confide, I confide, help, friend, my distrust », (81). L'exemple le plus flagrant est celui de la « dame charitable » du chapitre 8 à qui l'escroc extorque 20 dollars : « That you have confidence, prove it. Let me have 20 dollars », (53). La dame, opportunément plongée dans la lecture de l'épître aux Corinthiens où l'apôtre déclare que la charité et la foi sont au cœur du message chrétien, doit prouver sa foi par un don en apparence sans contrepartie. En réalité, le don, par le truchement de l'escroc, n'est pas aussi gratuit qu'il y paraît : il apporte au donateur le gage de sa bonne foi. Le don est une fiction qui donne illusoirement acte à la confiance avant tout comme confiance en soi, comme le confirme le faux philanthrope à la dame bigote qu'il vient de gruger, en citant saint Paul : « I rejoice that I have confidence in you in all things. », (54). Ainsi sous les fausses apparences de la générosité et de la philanthropie le roman fait apparaître une économie solipsiste de l'ego : le *self-made man*, sûr de sa bonne foi, et de sa foi en soi, est parasité par son mauvais double, l'escroc, qui peut faire miroiter devant ses dupes l'image idéale de soi dans laquelle elles veulent se reconnaître². Ce que vend l'escroc, c'est finalement le mirage grisant (et mystificateur) de la croyance, de l'enthousiasme, ou d'une ferveur ardente qui confine au fanatisme religieux. Lorsque l'homme en gris expose son projet faramineux d'un système de charité globalisé, son interlocuteur, quelque peu dubitatif, se laisse néanmoins séduire par l'extravagance même de la chose : « ... the gentleman, with a look half humor, half pity, put another bank-note into his hands ; charitable to the last, if only to the dreams of enthusiasm. » (51). Les opérations de l'escroc font invariablement apparaître comment la générosité, loin d'être un acte altruiste, procure une intense satisfaction de foi en soi, ou une illusion d'amour-propre.

3. Suspens de la croyance : le credo du doute

Face aux crédules qui, par faiblesse ou par vanité, sont prompts à donner foi aux illusions de l'escroquerie, le roman convoque une classe de personnages sceptiques qui, à l'inverse, sont des adeptes du doute préalable. Ceux-là, se gardant de céder aux sirènes de l'enthousiasme, s'emploient opiniâtrement à démêler le vrai du faux. Là où tout n'est qu'apparences, surfaces, masques – ce que suggère la présence à bord de l'escroc sous ses multiples travestissements –, ils tentent d'offrir une résistance sinon en se lançant dans une quête de la vérité dont on pressent très tôt qu'elle est une vaine poursuite (« a wild goose chase », 21) du moins en confessant le credo du doute épistémologique, qui forme le contre-dogme de cette ère du soupçon. L'homme à la jambe de bois ouvre le défilé des méfiants qui peuplent le roman. Il flaire une supercherie dans l'infirmité de Black Guinea, pourtant estropié comme lui. Sa suspicion s'avère contagieuse et gagne la foule et c'est ainsi qu'advient la suspension de la croyance (*suspension of belief*) qui est le pendant négatif de l'injonction à la confiance, mais ne parvient pas davantage à susciter une foi durable, comme le montre la séquence concernant le fermier du Missouri. De toutes les victimes de l'escroc, c'est Pitch qui oppose la résistance la plus farouche à sa persuasion douceuse. Il n'est pas loin de démasquer le charlatan dont

¹ Marc Midan, *Le Démon de l'allusion, figures miltoniennes dans L'Escroc de Melville*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2019.

² Ce développement reprend l'analyse de Michel Imbert dans son article « L'inconfiance de l'homme des foules », *Études anglaises*, 2018, p. 309-332.

il dénonce le baratin (*pitch* en argot), il ferraille dur avec l'agent du PIO, qui aura pourtant raison de lui, avant sa dispute finale avec le cosmopolite. Célibataire au bon sens paysan, le fermier n'a pas foi en l'homme et préfère la fiabilité des machines. Tous les hommes pour lui sont des gredins, qu'ils soient noirs ou blancs, esclaves ou libres. On ne peut avoir confiance en rien sauf en la défiance. Et sa profession de foi se résume à cet unique article : « I have confidence in distrust », (113). Mais la contradiction dans les termes, outre sa portée comique, rend un tel principe impraticable ; le vieux garçon finit par céder et se laisse tenter par un « *boy* » dont il paie le transport. Preuve est ainsi faite que le credo de l'incroyance ne résiste pas longtemps aux séductions du faux qui s'exercent sournoisement dans l'arnaque à la confiance à moins qu'il ne faille dire dans l'arnaque qu'est la confiance ou encore dans la fiction qu'est la foi.

Ainsi, la foi dans la défiance, tout autant que la foi aveugle dans les fables de la confiance ouvre la voie à la tromperie et aux machinations du faux. Les deux s'articulent en effet sur une recherche de la vérité, dont le roman montre qu'elle n'est plus opératoire dans un monde où les signes sont indéchiffrables et ne renvoient sans fin qu'à d'autres signes. Pourtant le texte ouvre une autre voie qui tente de séparer foi et fiction du critère de vérité. Dans ce cadre-là, on croit aux fictions qu'on s'est choisies, peu importe qu'elles soient fausses.

II. La foi dans la fiction

1. Les faux-semblants de la vérité

Dans le second diptyque du roman, le cosmopolite est aux prises avec les philosophes, idéologues, démagogues qui promeuvent une philosophie de l'existence censément fondée sur un critère de vérité. Pour se prémunir contre les fadaises qui sont le fonds de commerce de l'escroc, les philosophes prétendent guider leur conduite sur une vérité qu'ils affirment simple et unique. Or l'entreprise dialogique du *confidence man* suggère que ces pseudo-vérités sont en réalité des fictions opportunistes au même titre que les histoires aberrantes colportées par l'escroc. Croire au nom d'une vérité cohérente est non seulement illusoire mais dangereux, plus encore peut-être que ne l'est la foi aveugle dans les ruses de la fiction. Le cosmopolite récuse deux types de contrat social qui se voudraient appuyés, non plus sur des mensonges, mais sur des vérités philosophiques, soi-disant métaphysiques : d'une part le roman dénonce la métaphysique de la haine, illustrée par l'histoire (semi-fictive) de John Moredock, où la détestation d'un ennemi commun, l'Indien en l'occurrence, tient lieu d'article de foi ; la défiance, déjà latente dans l'attitude hostile de la foule face à l'homme en blanc ou face au nègre estropié, est ici poussée à son paroxysme meurtrier. Et d'autre part, le texte s'en prend à la philosophie transcendantaliste, copieusement satirisée, qui ferait l'apologie d'une amitié sans amis, et selon laquelle la charité ou la sympathie sont autant d'illusions délétères. Tous ces misanthropes – qu'ils soient fermiers, hommes des bois ou philosophes – sont les cibles privilégiées de l'escroc, car contrairement aux crédules, ils tiennent mordicus à la vérité qu'ils profèrent et qui, monolithique et univoque, n'est susceptible ni d'altération ni de changement : ainsi pour le fermier, tous les hommes sont des fripouilles ; pour le *backwoodsman*, les Indiens sont l'incarnation du mal ; pour le philosophe, aider ses amis les met en péril, comme le veut la morale du conte allégorique de China Aster, raconté par Egbert, le disciple transcendantaliste. Or ces ennemis du genre humain, animés par un instinct d'antipathie, ont tous en commun d'être des Américains représentatifs, des individus solitaires qui ne comptent que sur eux-mêmes, et incarnent, sous des modes plus ou moins rustiques, la valeur américaine par excellence qu'est la confiance en soi (*self-reliance*).

The backwoodsman is a lonely man. He is a thoughtful man. He is a man strong and unsophisticated. Impulsive, he is what some might call unprincipled. At any rate, he is self-willed; being one who less hearkens to what others may say about things, than looks for himself, to see what are things themselves. If in straits, there are few to help; he must depend upon himself; he must continually look to himself. Hence self-reliance, to the degree of standing by his own judgment, though it stand alone. (149)

L'homme à la confiance, c'est-à-dire celui qui la fait parader sur le devant de la scène à travers les nombreux protagonistes qui s'en réclament et qu'il parodie, se fait ainsi la cheville ouvrière d'une

généalogie critique de la foi et de ses fictions qui accréditent l'illusion d'une continuité de l'identité et d'une souveraineté absolue du moi, dont le roman montre les conséquences funestes.

2. Croire par delà le vrai et le faux³

Contre la haine et la misanthropie qui sont des fictions meurtrières, le cosmopolite adopte une tout autre posture, qui ne le dédouane certes pas de jouer tel ou tel bon tour aux dépens de son interlocuteur, mais qui permet d'imaginer les fondements d'une communauté, fût-elle réduite à un simple vivre ensemble : le cosmopolitisme et la philanthropie sont bien sûr une forme d'appel à la tolérance y compris vis-à-vis de l'étrange ou de l'étranger qu'il ne s'agit plus de démasquer au nom d'une quelconque vérité, mais seulement de côtoyer en bonne intelligence. Le cosmopolite ne se soucie pas de l'identité « réelle » des personnes qu'il croise, il se contente de les « pratiquer » et leur accorde sa confiance, indépendamment de tout arbitrage de vérité. Si les vérités qui circulent dans le monde social sont vouées à demeurer sans vérification effective, elles sont seulement portées par la foi que les individus ont les uns dans les autres. Ainsi, le problème posé par l'escroc, dans son costume de cosmopolite, ne concerne pas la recherche de la vérité, et encore moins le moyen de la falsifier : ce que l'escroc demande c'est qu'on ait foi en l'homme, bon ou mauvais, sincère ou menteur, car l'homme est toujours susceptible de changement. Il est remarquable du reste que le cosmopolite contrairement à ses prédécesseurs accorde sa confiance sans condition plutôt qu'il ne la demande en vue d'en abuser. Accorder sa foi, par delà le vrai et le faux, est une posture pratique : on croit parce que l'on veut croire et à ce titre on peut créditer quelque chose que l'on sait être falsifié, et par exemple, préférer, comme le cosmopolite, du vin frelaté à pas de vin du tout, de la joie, même simulée à l'absence de joie, et la compagnie de ses semblables, même imparfaite, à la solitude.

perhaps the strangest part of those allegings is, that there is, as claimed, a kind of man who, while convinced that on this continent most wines are shams, yet still drinks away at them; accounting wine so fine a thing, that even the sham article is better than none at all. And if the temperance people urge that, by this course, he will sooner or later be undermined in health, he answers, 'And do you think I don't know that? But health without cheer I hold a bore; and cheer, even of the spurious sort, has its price, which I am willing to pay.' (167)

Cette conception pragmatique de la croyance (comme expérimentation) n'est praticable que si les identités ne sont pas déterminées une fois pour toutes par des vérités supposées fixes, mais relèvent plutôt de la composition théâtrale, de la posture, ou encore de la fiction, au sens cette fois de façonnement, de modelage, de figure et de figuration.

3. La foi « en costume » : métamorphoses de soi

En cela, la « nature » théâtrale de l'escroc, en habit d'arlequin, brandissant sa pipe décorée aux couleurs du monde, offre et demande un type de croyance particulier qui s'apparente à celui que requiert la pratique théâtrale et qui n'a plus guère à voir avec le travestissement, le déguisement au sens de faux-semblant. Le cosmopolite, en effet, en a fini avec les imitations : il ne « fait » plus le sourd-muet, l'infirme, le docteur, l'homme d'affaires etc. ; il cesse d'endosser un rôle social reconnaissable pour incarner plutôt la possibilité d'être tous ces rôles à la fois, de façon, si l'on peut dire, originale, c'est-à-dire sans référent préalable. Il devient, selon l'expression de Philippe Lacoue-Labarthe, « mime de rien ». Sa mimésis est en quelque sorte « originaire », et c'est pourquoi, n'incarnant rien et tout à la fois, il est le peut-être le personnage « original », sans origine, métamorphique, en façonnement perpétuel, choisissant raisonnablement d'endosser le rôle du fou dans le pique-nique costumé qu'est la vie, selon lui : « Life is a pic-nic *en costume*; one must take a part, assume a character, stand ready in a sensible way to play the fool. (139) ». Remarquons la polysémie du mot « character » : le personnage, le rôle et aussi le caractère, la nature, la personnalité, ainsi que celle de « assume » (*impersonate/ assume responsibility for*) : endosser un rôle, assumer.

³ Sur cette partie concernant les puissances du faux, je renvoie à la notice de David Lapoujade : « L'Escroc à la confiance ou L'Efficace du faux », *Bartleby le scribe, Billy Budd, marin et autres romans*, éd. Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2010, p. 1218.

With these words and a grand scorn the cosmopolitan turned on his heel, leaving his companion at a loss to determine where exactly the fictitious character had been dropped, and the real one, if any, resumed. If any, because, with pointed meaning, there occurred to him, as he gazed after the cosmopolitan, these familiar lines:

"All the world's a stage, And all the men and women merely players, Who have their exits and their entrances, And one man in his time plays many parts." (224)

Chez le cosmopolite, les deux se confondent : il n'est rien d'autre que le rôle, la fiction qu'il choisit de jouer et il n'y a personne précisément derrière le masque. C'est pourquoi aussi le texte aux abords d'un tel personnage joue avec le merveilleux, voire le magique, comme dans la scène où Frank Goodman, tel un charmeur de serpents, semble jeter un sortilège à Charlie Noble pour opérer une véritable métamorphose (ch. 32), qui du reste démasque l'hypocrisie du faux-ami. Les fictions de l'escroc sont certes trompeuses, mais la tromperie ne constitue pas son identité, car il peut aussi détromper. Les fictions de soi qu'il invente sont une échappatoire à la foi imposée dans la rigidité d'une identité sociale. Dès avant l'entrée du cosmopolite, le vrai/faux soldat Thomas Fry fait preuve aussi d'une semblable plasticité : il se présente comme un imposteur, et profère des mensonges gratuits (« wanton lies », 103) qui sont autant de façonnements ou de « fictionnements » de son identité, des versions multiples d'une même vie dont on ne saura jamais la vérité mais qui l'affranchissent des rôles que la société lui a assignés.

The herb-doctor was silent for a time, buried in thought. At last, raising his head, he said: "I have considered your whole story, my friend, and strove to consider it in the light of a commentary on what I believe to be the system of things; but it so jars with all, is so incompatible with all, that you must pardon me, if I honestly tell you, I cannot believe it."

"That don't surprise me."

"How?"

"Hardly anybody believes my story, and so to most I tell a different one." (103)

La fiction ici consiste dans le rôle qu'on se donne et auquel les spectateurs peuvent croire ou non comme ils le font pour un personnage de théâtre. Les « opérations » de l'escroc, dans leurs versions discursives ou théâtrales ne sont pas tout à fait étrangères à celles de l'instance énonciative dans le roman, qu'il s'agisse du narrateur princeps, des narrateurs des histoires enchâssées ou encore de celui des chapitres théoriques. Quant au lecteur, il semble se trouver, comme destinataire, dans une posture similaire aux interlocuteurs de l'escroc. Ceci nous amène en dernière instance à nous demander quelle foi, de la part de son lecteur, requiert le texte comme fiction au sens de création artistique.

III. La feinte croyance : l'art de la fiction

1. Facticité et crédibilité

Le lecteur est-il réellement invité à accorder foi à un texte dont les sources d'énonciation sont manifestement non autorisées, non traçables ? Alors que la diégèse (ou ce qui en tient lieu) met en scène divers épisodes d'arnaque à la confiance (qui jouent sur la crédulité), la narration qui cadre ces récits ne cesse de rendre papable l'artificialité (facticité) de la fiction littéraire qu'est le roman. Le lecteur est ainsi continûment dans une posture qui l'invite à la distanciation et non à la crédulité. Même s'ils présentent une parenté (notamment langagière) avec le ou les escrocs, les narrateurs cherchent moins à gagner la confiance du lecteur pour mieux le gruger par des effets d'illusion réaliste qu'à éveiller sa distance critique à travers toutes une série de procédés qui déjouent la mimésis et incitent à la déprise. Au rang de ces procédés, on peut citer le mélange des genres (*romance*, *morality play*, fable, *tall-tale*, dialogue philosophique), les intrusions ironiques du narrateur, les jeux de mots qui exploitent la polysémie de la langue, l'invraisemblance échevelée des histoires enchâssées dont les sources d'émission sont souvent elles-mêmes brouillées. Les récits sont relayés par différents narrateurs qui les rapportent ou les colportent sans en être l'origine, comme l'histoire de Goneril, à dormir debout, déformée par plusieurs témoins successifs, finalement relatée par le narrateur principal au profit de celui qui en est l'origine :

Foiled again, the good merchant would not desist, but ventured still a third case, that of the man with the weed, whose story, as narrated by himself, and confirmed and filled out by the testimony of a certain man in a gray coat, whom the merchant had afterwards met, he now proceeded to give ; and that without holding back

those particulars disclosed by the second informant, but which delicacy had prevented the unfortunate man himself from touching upon.

But as the good merchant could, perhaps, do better justice to the man than the story, we shall venture to tell it in other words than his, though not to any other effect. (66)

L'histoire du colonel Moredock, de même, est le récit d'un récit puisque Charlie Noble indique qu'elle lui a d'abord été contée par le Juge Hall. Le roman gigogne entremêle sans cesse différents niveaux d'énonciation, discréditant ainsi l'autorité des discours, quand ce ne sont pas les récitants eux-mêmes qui soulignent le caractère purement fictif de ce qu'ils rapportent : le cosmopolite qui vient de raconter l'histoire de Charlemont finit par déclarer qu'elle est inventée de toutes pièces, ce qui la rend étrange comme une romance aux oreilles de son interlocuteur :

"Well, what do you think of the story of Charlemont?" mildly asked he who had told it.

"A very strange one," answered the auditor, who had been such not with perfect ease, "but is it true?"

"Of course not; it is a story which I told with the purpose of every story-teller—to amuse. Hence, if it seem strange to you, that strangeness is the romance; it is what contrasts it with real life; it is the invention, in brief, the fiction as opposed to the fact. (189)

Si ces fictions assumées et avouées ne sont pas sans effet médusant sur leurs destinataires au plan de la diégèse, au plan de l'énonciation et de la relation texte/lecteur, elles ont plutôt pour fonction de rompre l'illusion romanesque d'une fiction qui se ferait passer pour la réalité. Se présentant d'emblée comme une fantaisie, soulignant son artificialité, le roman invite son lecteur à adopter une distance critique vis-à-vis des discours qui cherchent à susciter la croyance, en particulier à travers des effets de vérité ou d'illusion réaliste. Or cette question de la fidélité au réel dans la création artistique fait précisément l'objet des trois chapitres métafictionnels que compte le roman, qui relèvent eux-mêmes de la métalepse en introduisant une rupture dans la continuité fictionnelle.

2. Contre les fictions du réalisme

Dans les chapitres théoriques, le narrateur expose les éléments d'une réflexion sur la création littéraire, qui est désignée ici sous le nom de *fiction*. Cette réflexion extradiégétique entre en consonance avec certains dialogues entre les personnages où de semblables questions sont débattues, notamment autour de Shakespeare. Si la cohérence du propos n'est pas toujours apparente, ces chapitres visent à tout le moins à remettre en cause, de façon distancée et humoristique, parfois parodiant le discours académique, les impostures d'une certaine pratique romanesque qui prétend présenter la réalité sans fard alors qu'elle la colore sous un jour trompeur. Ces passages théoriques dénoncent la mystification (la fiction), les préjugés et les conventions arbitraires qui sous-tendent un certain type de fiction (création) littéraire. Ainsi le chapitre 14 met en cause le faux réalisme qui préside à la cohérence psychologique d'un personnage de fiction. Cette fiction-là est infidèle à la réalité car dans la vie, la cohérence ou la continuité psychologique d'une personne est chose rare. D'ailleurs la nature elle-même produit des créatures qui semblent si artificielles, comme l'ornithorynque, que les naturalistes refusent de croire à son existence. Le genre de roman qui produit des personnages cohérents donne donc à croire une version falsifiée de la réalité. De même le chapitre 44 réfute l'idée selon laquelle l'invention d'un personnage original serait le fruit du génie de son auteur, alors qu'elle ne résulte la plupart du temps que du seul hasard.

... to produce but one original character, he [an author] must have had much luck.

There would seem but one point in common between this sort of phenomenon in fiction and all other sorts: it cannot be born in the author's imagination—it being as true in literature as in zoology, that all life is from the egg. (238)

À front renversé en apparence, le chapitre 33 plaide en faveur d'une fiction qui ne renonce ni à la fantaisie, ni au fantastique, ni au fantasque, une fiction libérée des contraintes de la coutume qui exige, au nom de la vie réelle, une fidélité drastique à un quotidien morne et prosaïque. Le narrateur opte au contraire pour une transgression des normes pseudo-réalistes grâce à quoi la fiction littéraire peut dépayser le réel et montrer, comme le fait la création théâtrale, plus de réalité que la réalité seule n'en laisse voir.

And as, in real life, the proprieties will not allow people to act out themselves with that unreserve permitted to the stage; so, in books of fiction, they look not only for more entertainment, but, at bottom, even

for more reality, than real life itself can show. Thus, though they want novelty, they want nature, too; but nature unfettered, exhilarated, in effect transformed. In this way of thinking, the people in a fiction, like the people in a play, must dress as nobody exactly dresses, talk as nobody exactly talks, act as nobody exactly acts. It is with fiction as with religion: it should present another world, and yet one to which we feel the tie.
186

Ces chapitres s'accordent sur une vue commune de la fiction comme œuvre d'imagination : en exhibant sa facticité, en renonçant à mimer le réel, elle propose de montrer une réalité qui, sans la technique artistique, sans les artifices de la création demeurerait invisible. Seul l'artifice (le fictif) peut révéler ce que la fiction (mensongère) des conventions littéraires et sociales ne cessent d'occulter. Cet artifice-là qui est le propre de l'œuvre d'art sollicite une forme de foi dont le but n'est pas la tromperie.

3. La « foi poétique » (« poetic faith », Coleridge)

Il s'agit ainsi de dépasser tant la crédulité que le scepticisme pour accéder à une autre forme de croyance qui n'est pas sans rappeler ce que Coleridge appelle la foi poétique (« poetic faith »). Il en va de la fiction comme de la religion, dit le narrateur : elle ne détourne pas du réel, mais en le rendant un rien moins familier (« as nobody exactly dresses »), elle libère les différences, et propose un renouveau du monde, une transformation de la nature, non pas selon une eschatologie du progrès mais au fil de variations, qui ne sont dues souvent qu'aux hasards de la langue.

It is with fiction as with religion: it should present another world, and yet one to which we feel the tie. (186)

Les lecteurs qui ont foi dans la fiction ont accès à un autre type de connaissance (comme dans l'expérience religieuse) et au monde que l'œuvre d'imagination donne à voir, qui n'est pas un monde radicalement coupé du nôtre, mais celui, à même le nôtre, que nous ne voyons pas d'ordinaire, pris que nous sommes dans la coutume. C'est ainsi que l'auteur pourrait faire sienne la proposition de Coleridge lorsque celui-ci évoque à propos de ses poèmes les moins réalistes :

... a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith. (Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817).

Alors que le crédule adhère spontanément aux fictions de l'escroc, et que le sceptique les rejette sans appel, la foi poétique dans la fiction littéraire suppose un suspens volontaire et momentané de l'incroyance ou du doute. Contrairement aux dupes, le lecteur accorde sa confiance de son plein gré et pour un temps seulement. Ainsi, l'esthétique de la théâtralité, les gais travestissements que *The Confidence-Man* fait subir à la langue le rapproche du modèle que Hume donne de la fiction. Selon l'analyse de Jean-Marie Schaeffer⁴, Hume « pense la fiction non par rapport à la vérité mais par rapport à la croyance, c'est-à-dire par rapport à la question de l'usage, du mode de fonctionnement des représentations. » Dans la fiction ludique, dont relève la création littéraire, la représentation ne fait pas l'objet d'une croyance, mais d'une feintise partagée entre auteur et lecteur, à la différence par exemple de ce qui se passe dans la folie où les représentations accèdent au statut de croyance. S'agissant de la littérature, l'illusion que peut engendrer la fiction, même si la vivacité de l'imagination porte à y croire, est vite dissipée, le poète et son lecteur n'entretenant qu'une croyance feinte (*counterfeit belief*⁵ est l'expression fort intéressante, dans le contexte de *Confidence-Man*, qu'emploie Hume, cité par Schaeffer). Le texte de Melville, pourrait-on extrapoler à partir de la distinction humienne, nous conduit, à travers les agissements de l'escroc et les réponses de ses dupes, à interroger la façon dont nous adhérons à nos représentations et dont nous les transformons en croyances. Mais outre cette fonction critique que le roman remplit à sa manière, il nous convie avant tout à prendre part aux plaisirs du masque, aux jeux d'une mascarade qui vit et dure pour autant que nous lui portons crédit.

⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Fiction et croyance », in *Art, création, fiction*, Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 2004, p. 163-186.

⁵ L'expression apparaît dans *Treatise on Human Nature* (I, III, X), cité par Schaeffer, *op. cit.*, p.177.

Dans le monde du *Confidence-Man*, où règnent la défiance et le doute, le roman articule les notions de foi et de fiction selon des modalités différentes. D'abord conditionnée à la traque de l'authentique, la foi accrédite les fictions qui ont l'apparence de la vérité ou bien prétend les dénoncer comme mensonges en vertu d'un scepticisme radical. Cependant, le texte propose une critique de cette articulation, dans la mesure où le crédit accordé à certaines fictions devient la condition nécessaire à la préservation des relations humaines et d'une forme de communauté. La fiction est ici assumée comme un rôle théâtral, une posture pragmatique, qui déjoue le fixisme des identités au profit d'une malléabilité plastique qui libère les différences et admet une forme de tolérance à l'étrange et à l'étranger. Enfin, si l'auteur à l'instar de l'escroc, introduit du fictif dans le monde, le pacte de lecture qu'il propose n'est plus de l'ordre de la tromperie : la fiction, comme création artistique, ouvre un espace de liberté dans le monde claustrophobe et souvent angoissant du *Fidèle*, où le lecteur peut, de son plein gré et pour un temps, dans une feinte croyance, s'abandonner au jeu de cette amère comédie.

Agnès Derail
Ecole normale supérieure