

Maxime Decout, *En toute mauvaise foi.*
Sur un paradoxe littéraire,
Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015, 192 p.

Jérémie Berthelet
Université Lyon 2

Le projet est aussi audacieux que son titre est provocant : ne serait-ce pas *en toute mauvaise foi* que la littérature s'adresse à nous ? Et au terme de l'essai de Maxime Decout, il semble que le pari soit gagné. Le livre, vif et drôle, écrit dans un style soigné et précis, emporte l'adhésion. Il pose une hypothèse relativement inédite et forte qui permet de s'écarter des sentiers tracés par les réflexions sur le rapport de la littérature au mensonge et sur la *mimesis* : la littérature serait capable de cerner au mieux la mauvaise foi de l'être humain à travers ses personnages parce qu'elle est justement un discours de mauvaise foi. D'emblée est

soulignée une articulation entre une question existentielle et une question esthétique qui permet de penser autrement la littérature et de rénover la perception que nous avons de l'histoire littéraire.

Qu'est-ce que la mauvaise foi ?, se demande donc l'auteur pour commencer. Une absence de sincérité. C'est mentir en sachant que l'on ment. Mais peut-on vraiment avoir conscience de mentir ? C'est la question que pose Sartre dans *L'Être et le néant* qui permet à Maxime Decout d'enrichir la notion courante de mauvaise foi en regard de sa définition philosophique. Selon Sartre, la mauvaise foi est plus exactement une attitude où le sujet à la fois reconnaît et ne reconnaît pas qu'il ne parvient pas à être ce qu'il est. Il se tient dans une sorte de porte-à-faux de son être avec ce qu'il est et face à ce qu'il n'est pas. Prenant l'exemple du garçon de café ou de la femme amoureuse en train d'être séduite, le philosophe en fait une structure naturelle de la conscience où l'être n'est pas ce qu'il est et est ce qu'il n'est pas. La mauvaise foi est une inauthenticité qui tient du désir d'être autre en s'écartant de soi. « Ce singulier dispositif d'affirmation de la négation et de négation de l'affirmation, il nous faudra donc voir ce que la littérature en fait. » (p. 15)

Une dynamique romanesque plurielle

Sur ces bases, Maxime Decout décide d'abord de voir ce que la littérature fait de la mauvaise foi à travers ses personnages et comment elle vient régulièrement confirmer, modifier ou enrichir l'approche philosophique proposée par Sartre (p. 20-

49). Madame de Clèves dans *La Princesse de Clèves* constitue le premier exemple qui montre une femme dont la mère a élevé la vertu en valeur supérieure et dégradé la passion en une immanence à rejeter. C'est ce point de départ qui l'empêchera de vivre dans l'authenticité sa passion amoureuse pour Monsieur de Nemours, une passion qui est sa transcendance mais qu'elle dénie et dévalorise, suivant en cela les exigences maternelles. Elle surinvestit ainsi une vertu à laquelle elle n'adhère pas, l'érige en transcendance, mais se condamne ainsi à ne pas être ce qu'elle est et à être ce qu'elle n'est pas. Dans *Les Liaisons dangereuses*, Maxime Decout montre à merveille comment la mauvaise foi se fait la règle de toute la dynamique romanesque. Valmont, prototype du libertin cruel et sans scrupule, finit par tomber amoureux de Madame de Tourvel, qu'il ne séduit au départ que par défi. Ne pouvant s'avouer cette passion, il est à la fois un libertin qui ne peut l'être, puisqu'il éprouve un véritable sentiment amoureux, et un amoureux qui se refuse à l'être, puisqu'il se veut libertin. De ce fait, les signes de libertinage donnés par Valmont à Madame de Merteuil et les signes d'amour donnés à Madame de Tourvel sont toujours à la fois vrais et faux. L'exemple le plus saisissant en est peut-être la lettre écrite par Valmont sur le dos d'Émilie, une courtisane, pour dire son amour à Madame de Tourvel dans des termes doubles qui évoquent aussi la nuit passée avec sa maîtresse. C'est que la lettre est à la fois destinée à la Présidente et à Madame de Merteuil. Valmont trahit ainsi sa passion dans le libertinage et son libertinage dans la passion. « C'est uniquement en écrivant une fausse lettre d'amour que Valmont peut en écrire une authentique. » (p. 27) Madame de Merteuil elle-même n'échappe pas à cette scission, elle qui avoue être libertine à cause de la société et des hommes, et se fait en même

temps la porte-parole de l'émancipation des femmes. D'autant mieux que, en raison du dispositif épistolaire où les événements sont saisis dans de multiples consciences, « la réalité devient différente d'elle-même » (p. 27).

Avec Montaigne, Maxime Decout nous fait ensuite découvrir un autre aspect de la mauvaise foi, qui permet de la sortir des connotations négatives que nous lui associons et du regard souvent moralisateur que nous portons sur elle. Montaigne avoue en effet son incapacité à être ce qu'il est et sa propension permanente à devenir ce qu'il n'est pas. Il est enclin à une imitation de l'autre qu'il sait pouvoir être une aliénation mais dont il s'agit de prendre conscience pour pouvoir la contrôler : « Il faut jouer deusment nostre rôle, mais comme rôle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence, il n'en faut pas faire une essence réelle, ny de l'estranger le propre. Nous ne sçavons pas distinguer la peau de la chemise. C'est assés de s'enfariner le visage, sans s'enfariner la poitrine. » (p. 38) Maxime Decout en déduit que « dans ce fascinant maniement d'une phénoménologie de la conscience avant l'heure, Montaigne pointe du doigt le risque de se laisser prendre dans une mauvaise foi qu'il faudrait savoir garder sous contrôle et à distance. C'est tout un art de la mauvaise foi qui se dit pour ne pas la laisser se figer en une essence. C'est donc réaffirmer que nous pouvons contrôler le jeu de masques, que la mauvaise foi est nécessaire mais qu'il convient de s'y prêter sans s'y donner, pour ne pas la laisser devenir un piège essentialiste. » De ce fait, Montaigne fait de la mauvaise foi une capacité à enrichir l'être par ce qu'il n'est pas et de se mettre en rapport avec l'autre.

C'est aussi dans l'œuvre de Proust que les figures de la mauvaise foi se trouvent pleinement justifiées, comme chez le snob ou le jaloux, qui répondent à des logiques finalement convergentes. Là encore, Proust montre que la mauvaise foi se construit comme une pulsion mimétique qu'il place au cœur de la vie mondaine (p. 43).

On comprend donc que c'est aussi la mauvaise foi qui gagne à être lue depuis la littérature et pas seulement l'inverse. La dynamique de la mauvaise foi semble bien l'une des lois de l'univers littéraire parce qu'elle est une configuration universelle de la conscience mais que chaque œuvre repense à sa manière. Elle rend compte du fonctionnement intime de très nombreux personnages et, en cela, pourrait bien être un outil heuristique aussi efficace que le désir mimétique de René Girard, auquel Maxime Decout ne manque pas de faire référence (p. 43).

Un discours de mauvaise foi

C'est à partir de là que Maxime Decout propose un deuxième niveau de lecture de la mauvaise foi. En suivant l'exemple des *Liaisons dangereuses*, l'auteur constate que le roman « pose en fait une question qui est comme restée en suspens chez Sartre : celle des signes et de l'écriture. Celle du rôle de la littérature dans la mauvaise foi de l'être. » (p. 25) En effet, la mauvaise foi des uns et des autres semble bien commandée par leur rapport à l'écriture puisque chacun est à la fois un auteur et un lecteur de lettres. « *Les Liaisons dangereuses* doit donc se lire comme un livre proposant une réflexion complexe, parce que pleine de

contradictions, sur le bon usage de la lecture comme révélateur de la mauvaise foi non seulement de l'être mais aussi du texte. » (p. 61) Sans détailler ici les analyses éclairantes sur cette situation, on peut dire que tel est le point de départ pour interroger la mauvaise foi du discours littéraire, qui se situerait à deux niveaux principaux : son rapport au sens, à la vérité, au concept, et son rapport au réel et à l'imitation. Pour le premier niveau, Maxime Decout note que seule la littérature est capable de poser une vérité et de la nier dans le même temps, si bien qu'elle se caractérise par une déstabilisation générale de la pensée conceptuelle (p. 51-56). Pour le deuxième niveau, Maxime Decout, sans faire l'historique de la notion de *mimesis*, en passe directement par Blanchot, qui fut le seul à considérer explicitement la littérature comme un art de mauvaise foi en expliquant ceci :

Le roman est une œuvre de mauvaise foi, mauvaise foi de la part du romancier qui croit en ses personnages et cependant se voit derrière eux, qui les ignore, les réalise comme inconnus et trouve dans les mots dont il est maître le moyen de disposer d'eux sans cesser de croire qu'ils lui échappent. Mauvaise foi du lecteur qui joue à être ce héros qu'il n'est pas, qui joue à prendre pour réel ce qui est fiction et finalement s'y laisse prendre et, dans cet enchantement qui tient l'existence écartée, retrouve une possibilité de vivre le sens de cette existence. Ces relations de mauvaise foi ne sont pas propres au roman, ni à la littérature en général. Mais il est propre au roman et à la littérature de les accueillir comme telles, de les proposer comme objet et de réussir, non sans doute à les dépasser, mais à les organiser en une expérience particulière où puisse se ressaisir le sens du monde humain dans son ensemble. (p. 64-65)

De la sorte, la mauvaise foi du discours littéraire se constituerait à partir tant de l'auteur, de l'œuvre que de son lecteur. On comprend donc que ce qui était une structure de la

conscience est aussi une structure esthétique nécessaire, commandée par le rapport de l'œuvre à la réalité, une œuvre qui fait être ce qui n'est et ne pas être ce qui est, et par le rapport au lecteur qui croit à ce qui n'est pas tout en n'y croyant pas.

***Mauvaise foi et sincérité :
des valeurs problématiques pour la littérature***

Or cette mauvaise foi pose problème pour les écrivains qui ont souvent rêvé de transparence et d'authenticité dans leur relation au monde et au destinataire. C'est ainsi qu'*En toute mauvaise foi* aborde un troisième niveau d'interrogation sur la mauvaise foi, pensée comme une valeur face à laquelle les œuvres et les écrivains ont dû se définir, se positionner, ce qui a engendré un certain nombre de choix esthétiques et de postures qui sont ressaisies dans une vue d'ensemble permettant d'appréhender autrement l'histoire littéraire. Une césure est en effet manifeste dans le rapport de la littérature à la mauvaise foi au XVIII^e siècle qui, avec Rousseau, va faire de la sincérité une valeur supérieure qui risque toujours de devenir ce que Maxime Decout appelle une « sincéromanie ».

Pour bien comprendre les choses, il est ici peut-être nécessaire de ne pas suivre l'ordre de l'essai et d'évoquer en premier lieu ce qui est expliqué dans sa conclusion : à savoir qu'avant le XVIII^e siècle, la mauvaise foi ne posait pas réellement problème puisqu'elle était intégrée dans les paradigmes intellectuels et sociaux. Maxime Decout l'illustre avec l'art de l'honnête homme au XVII^e siècle, qui repose sur une mise en scène de soi et une auto-valorisation réciproque de

chacun où l'être se transforme au contact de l'autre en ce qu'il n'est pas, ce qui permet de comprendre que cette relation sociale et mondaine repose en réalité sur la mauvaise foi (p. 162-166). C'est pourquoi la mauvaise foi de la littérature était admise : elle était en accord avec le fondement même des relations sociales. On pourrait d'ailleurs valider très facilement cette découpe historique en remontant au rôle de la mauvaise foi chez les sophistes ou au *je* lyrique de la poésie de la Renaissance, qui est compris comme une fiction et non comme un reflet authentique du poète, ce qui, là encore, souligne que l'insincérité de la littérature n'est pas vue comme une difficulté avant le XVIII^e siècle. On pourrait certes regretter que l'étude ne soit pas plus exhaustive de ce côté-là mais toute tentative de ressaisir des dynamiques d'ensemble impose des choix et s'expose à être partielle. Au lecteur de poursuivre l'enquête ailleurs.

Maxime Decout prend de son côté l'exemple d'Alceste pour indiquer comment la pièce de Molière, *Le Misanthrope*, répondant en cela à la pensée du XVII^e siècle, se conçoit aussi comme la démonstration en acte de l'impossibilité de la sincérité. L'analyse est là encore tout à fait stimulante. Alceste est le misanthrope qui rêve d'être seul et ne peut être misanthrope parce qu'il est amoureux d'une coquette. Il se réclame d'une sincérité problématique puisqu'elle a besoin des autres pour exister : si Alceste quitte la scène, sa misanthropie et sa franchise n'ont plus lieu d'être. Or cette attitude fait obstacle au jeu théâtral. La pièce souligne comment Alceste menace sans cesse la comédie mais aussi comment c'est la mauvaise foi de sa sincérité qui est le moteur de l'ensemble de la pièce :

Ce dont l'œuvre se nourrit, c'est donc d'une mauvaise foi d'Alceste encore plus fondamentale que toutes les autres et qui l'empêche d'annihiler la théâtralité : celle qui lui fait désirer quitter la scène alors que sa sincérité ne peut exister qu'en y étant exhibée devant le regard des autres. Philinthe nous en assure dès le début : "Et puisque la franchise a, pour vous, tant d'appas, / Je vous dirai tout franc, que cette maladie, / Partout où vous allez, donne la comédie" (v. 104-106). Double sens révélateur du mot "comédie" où la sincéromanie antithéâtrale produit l'effet inverse de ce qu'elle cherche parce qu'elle est de mauvaise foi. La comédie qui se joue contre Alceste est donc destinée à le délivrer de sa pathologie, au sens propre (il est atrabilaire), mais aussi au sens figuré (sa mauvaise foi et ses rebuffades contre le jeu théâtral). Elle est surtout destinée à guérir quiconque se laisserait infecter par un virus hautement contagieux et délétère pour soi comme pour la littérature : la sincérité. (p. 77-78)

Au XVIII^e siècle, le rapport à la mauvaise foi change cependant. Maxime Decout s'appuie sur la lecture faite par Rousseau du *Misanthrope* dans sa *Lettre à d'Alembert* où Rousseau regrette qu'Alceste soit un misanthrope à moitié, qu'il se réclame de la franchise et se comporte pourtant en homme du monde. Il impute cette contradiction, qu'il juge regrettable, au désir de Molière de plaire à son public. Mais Maxime Decout se demande si Rousseau ne serait pas tout simplement aveugle à ce qu'est la sincérité d'Alceste, une forme de mauvaise foi :

Mais si Rousseau se trompait ? Si Molière avait au contraire vu juste ? Si la mauvaise foi de cette sincérité était précisément son seul mode d'existence, sa vérité profonde ? Car Rousseau ne voit aucunement, dans la mauvaise foi d'Alceste, une réflexion sur l'impossibilité de la sincérité mais la résultante de techniques dramaturgiques qui ont imposé à Molière ce qui n'est pas pour lui un caractère pétri de mauvaise foi mais la falsification d'un caractère sincère. (p. 80)

C'est à partir de là que Maxime Decout va relire le programme de sincérité absolue des *Confessions* comme pétri de contradictions puisque Rousseau, qui proclame la liberté de jugement de ses lecteurs sur lui-même, ne cesse de l'orienter de diverses manières pour qu'il adhère à sa propre perception. Ce rêve impossible de sincérité sera aussi celui de Michel Leiris, qui le vivra comme un drame, lui qui avait pu chercher dans la fiction une parole plus authentique que dans la confession autobiographique mais qui fut incapable de s'y adonner. Ou encore chez Sartre, qui inaugure une véritable « querelle de la mauvaise foi » (p. 109), obsédé par les tromperies romanesques dans ses articles de *Situation, I*, dans ses *Lettres au Castor* ou dans ses *Carnets de la drôle de guerre*, qui confessera dans *Les Mots* qu'il est entré en littérature comme un imposteur et qu'il a toujours cherché à accéder à une forme de sincérité qu'il ne trouva jamais.

Reste enfin une dernière attitude à questionner : la revendication du mensonge, qui constitue l'objet du dernier chapitre, « Quand mentir nous brûle », l'un des plus brillants de l'essai. Puisque certains écrivains ont compris que la sincérité était un idéal impossible pour la littérature, ils ont donc choisi de dénoncer les fantasmes des « sincéromanes » à la Rousseau et d'avouer que la littérature n'est que mensonge. *Jacques le fataliste* de Diderot ne cesse par exemple de dire que tout cela n'est que fiction et tromperie, comme pour indiquer que le roman serait plus authentique et sincère que d'autres, puisqu'il avouerait ses propres mensonges. Maxime Decout n'en reste toutefois pas là et vient perturber cette situation en en revenant au paradoxe crétois ou paradoxe du menteur : « Un homme déclare "Je mens". Si c'est vrai, c'est faux. Si c'est faux, c'est vrai. » (p. 129) « Expliquons : s'il dit vrai en prétendant mentir,

alors c'est immédiatement faux puisque il continue de mentir. Mais s'il ment en affirmant mentir, alors il dit vrai puisqu'il est encore en train de mentir.» Le paradoxe peut néanmoins s'expliquer en recourant au concept de mauvaise foi. Maxime Decout montre ainsi que tout aveu du mensonge ne permet pas de sortir de la mauvaise foi. Et il entreprend d'examiner comment les œuvres ont tenté de mettre en scène ou d'explorer cette situation à l'aide de deux exemples : les monologues menteurs (Dostoïevski, Beckett, Camus, *Des Forêts*), qui prennent à partie le modèle des *Confessions* de Rousseau pour en dénoncer les impasses, et les réécritures du roman policier chez Perec, Robbe-Grillet ou Butor. Le roman policier serait en effet l'exemple même de la mauvaise foi de tout récit : il met en scène une enquête qui progresse vers la vérité, où le lecteur conduit sa propre investigation dans une sorte de rivalité avec l'enquêteur, mais au terme de laquelle c'est l'inspecteur qui triomphe. Or le lecteur ne pouvait pas découvrir la clef de l'énigme : le texte lui a soigneusement caché un ensemble d'éléments. Il lui a fait croire, en toute mauvaise foi, qu'il avait toutes ses chances de résoudre le mystère, alors que ce n'était pas le cas. Ce que les pasticheurs d'Agatha Christie ont bien compris : Perec, Robbe-Grillet ou Butor mettent en scène des enquêtes où les personnages s'appuient souvent sur des indices puisés dans des œuvres d'art ou dans des fictions qu'ils croient pertinents pour comprendre la réalité. Et c'est ce qui les perd : ils ont accordé leur confiance aux œuvres mais sont devenus des mauvais lecteurs, aveugles à la mauvaise foi.

*

En toute mauvaise foi est donc un essai riche et varié qui cherche à nouer entre eux des niveaux de réflexion très différents autour d'une question existentielle qui porte sur

notre rapport à l'autre et à la vérité. Il oscille entre des approches littéraires précises, des réflexions philosophiques et des perspectives d'ensemble sur l'histoire littéraire. Si certains choix ne sont pas expliqués, comment celui de commencer son parcours historique au XVII^e siècle, ou celui de traiter conjointement la fiction et l'autobiographie, on comprend aisément ce qui les motive : d'une part souligner la rupture dans le rapport aux valeurs que sont la mauvaise foi et la sincérité après le XVII^e siècle, et d'autre part indiquer comment des genres qu'on oppose traditionnellement dans leur relation à la sincérité sont en réalité traversés par des interrogations communes. En dernière instance, on pourrait dire que le plus grand mérite de l'ouvrage est certainement d'ouvrir un débat neuf et stimulant en invitant son lecteur à prolonger ce questionnement à sa manière et sur d'autres œuvres.