

IACOPO LEONI — TERESA M. LUSSONE*

Fait divers et roman : le cas de L'Adversaire
Entretien avec Emmanuel Carrère

Emmanuel Carrère a tiré d'un fait divers un de ses succès, *L'Adversaire*. Dans la perspective ouverte par les travaux du *Laboratorio Malatestiano* « Di fronte all'evento. La rappresentazione della cronaca nelle arti contemporanee », nous nous sommes proposé d'examiner les raisons qui ont poussé Carrère à se tourner vers la chronique judiciaire et l'impact de celle-ci sur son écriture. Le récit relate l'histoire de Jean-Claude Romand, qui pendant dix-huit ans fait croire qu'il travaille comme médecin et chercheur auprès de l'OMS à Genève, subvenant aux besoins de sa famille grâce à l'argent escroqué à ses proches sous prétexte de le placer dans une banque suisse. Arrivé au bout de son imposture, Romand tue sa femme, ses deux enfants, ainsi que ses parents et son chien.

* Nous tenons à remercier Emmanuel Carrère pour sa grande générosité et pour le temps qu'il nous a consacré, ainsi que Giovanni Lombardo qui a favorisé cette rencontre. L'entretien a eu lieu le 22 mai 2018, à Paris, au domicile d'Emmanuel Carrère. Ses propos ont été recueillis par Iacopo Leoni, qui a rédigé l'introduction de cet article. Dans ce travail mené en commun, les questions avaient été conçues par les deux auteurs, qui ont co-écrit la première partie. Les deux parties suivantes sont de Teresa M. Lussone.

La récente publication d'*Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel* (sous la direction de Laurent Demanze et Dominique Rabaté) a ravivé l'intérêt de la critique pour *L'Adversaire*, qui est communément considéré comme une ligne de partage dans la production de l'auteur (Cinquegrani 2016 : 1-2 ; Reig, Romens-taing, Schaffner 2016 : 15 ; Rabaté 2014 : 93-94 et 2016 : 53). Cette constatation s'appuie généralement sur le fait qu'avec *L'Adversaire*, Carrère abandonne la fiction pour se tourner vers le réel. De ce point de vue, il ne sera peut-être pas inutile de renverser les enjeux du discours. En effet, il ne s'agit pas, à notre avis, de démontrer qu'à partir d'un certain moment l'attention au réel l'emporte sur le domaine romanesque. Il s'agit plutôt de réfléchir sur les moyens par lesquels la fiction de Carrère choisit de se plonger dans la réalité, au risque de s'estomper. Tout en reconnaissant le rôle capital joué par ce roman dans la trajectoire de l'auteur, à travers cet entretien et le commentaire qui le suit, nous chercherons à montrer que, si la démarche romanesque de Carrère s'est orientée vers le réel, cela n'est pas lié à la simple volonté de rédiger une chronique ou d'entreprendre une enquête. Le réel représente plutôt un choix nécessaire, voire obligé, à travers lequel l'auteur, après une longue hésitation qu'il raconte dans ces pages, découvre sa « deuxième manière ». Cette nouvelle approche se caractérise non tant par le choix d'un sujet tiré du réel, mais plutôt par la nouvelle posture du narrateur : sa subjectivité fait irruption dans la narration et fait de lui le garant de la véridicité des faits racontés. Mais la séparation nette entre subjectivité et vérité risque de poser un faux problème, puisque chez Carrère la seule garantie de véridicité trouve son fondement dans l'expression, même partielle, de sa propre version : le *je* se révèle alors l'instrument privilégié pour investiguer le réel.

1. Entretien

IL-TL Comment pourriez-vous expliquer le choix de vous tourner vers l'histoire de Romand ? Dans L'Adversaire vous racontez l'avoir fait pour « essayer de comprendre ». Vous avez même écrit que Romand comptait sur vous plus que sur les psychiatres pour lui rendre compréhensible sa propre histoire et plus que sur les avocats pour la rendre compréhensible au monde. Dans les deux cas, il s'agit d'une grosse responsabilité.

EC Je pense que c'est avant tout un rôle de témoin. Je ne me sens pas du tout ni psychologue ni sociologue. Je ne suis pas mandaté par la société pour être un avocat ou un expert psychiatre ou un juge. Donc, je suis juste dans la position d'un être humain touché, intrigué, fasciné par une histoire humaine extrême. Et voilà, j'essaie d'en rendre compte dans une position de témoin. Disons, de témoin actif, puisqu'il y a des choses dont on est le témoin parce que la vie vous place devant elles, c'est par exemple les histoires qui ont été racontées dans *D'autres vies que la mienne*. Finalement, elles sont advenues sans que je les aie recherchées. Dans le cas de l'histoire de Romand, c'est moi qui ai pris la décision d'aller vers cette histoire. Personne ne m'a obligé. Mais, alors, oui, il y a un travail d'enquêteur, aussi. Mais ce travail

d'enquêteur, dans un sens, il était déjà fait. Je n'ai rien apporté de plus que ce qu'on a pu apprendre dans le procès. Donc c'est avant tout un rôle de témoin, c'est une façon de confronter cette histoire qui peut sembler monstrueuse, qui l'est à certains égards, de la confronter à sa propre humanité. Mais je ne me sens pas du tout mandaté pour ça, je ne prétends pas à ces compétences-là. Je prétends à une compétence en tant qu'être humain.

IL-TL Certes, le choix du fait divers a des antécédents illustres, mais chez vous c'est différent. Le fait divers c'est bien plus qu'une source d'inspiration.

EC Bien sûr, évidemment qu'il y a un travail de transposition. Alors, on peut essayer de se tenir aussi près que possible de l'exactitude des faits. C'est quand même des choses un peu différentes, vous voyez, l'exactitude, la sincérité, la vérité. L'exactitude, on peut essayer de la respecter, c'est quand même quelque chose d'objectif. Si vous savez quelque chose, je ne sais pas, que telle chose s'est passée à telle date, voilà, il y a des choses qui sont exactes. Vous pouvez aussi être sincère, c'est-à-dire, vous pouvez essayer de dire aussi exactement que possible ce que vous avez ressenti, ce que vous

avez compris. Vous pouvez parler en votre nom propre. La vérité, ensuite, ça, c'est une chose qui pose des questions un peu métaphysiques, enfin. Donc, pour ma part, je sais que je poursuis la vérité, mais comme un but inatteignable, comme une sorte d'horizon toujours reculé, alors j'essaie d'être exact et j'essaie d'être sincère. Ces deux choses-là sont quand même plus à notre portée.

IL-TL *Dans L'Adversaire vous avez écrit : « Si [...] Romand ne me répond pas, j'écrirai un roman inspiré de cette affaire, je changerai les noms, les lieux, les circonstances, j'inventerai à ma guise : ce sera de la fiction ». Finalement, ce roman, La Classe de neige, vous l'avez écrit. S'agit-il d'une solution de repli ?*

EC Je ne veux pas du tout, parce que je me suis mis à écrire depuis pas mal d'années des livres de non-fiction, je ne veux pas du tout déprécier la fiction, ni la fiction que je lis, parce que je suis un lecteur de romans. J'aime les romans, je ne crois pas du tout que le roman va mourir parce que c'est un genre coriace qui résistera à tout, j'aime profondément les romans. Et je ne veux même pas déprécier les romans que j'ai écrits. Il y en a au moins deux que je trouve bons. Je trouve que *La Moustache* et *La Classe de neige* sont de bons livres. D'ailleurs, c'est un

peu exagéré de dire que *La Classe de neige* était une espèce de version fictive de *L'Adversaire*, mais il est certain que quelque chose de ce que j'essayais de raconter dans *L'Adversaire* s'est investi dans ce livre : cette espèce d'atmosphère cotonneuse, neigeuse, cette impression d'un secret indicible, cette image d'un père criminel qui marche dans la neige, cette image d'un enfant épouvanté... comme si c'étaient pour moi des espèces de satellites poétiques de cette histoire. Non, dire que c'était une solution de repli, ça ne serait pas juste, c'est comme si c'étaient des livres un peu jumeaux, comme si l'un était la porte de devant, l'autre la porte de derrière d'une même maison.

IL-TL *Ces deux livres répondraient ainsi à des exigences différentes...*

EC Oui, c'est ça. En même temps il est vrai que j'avais d'abord voulu écrire *L'Adversaire* sous une forme [romanesque] et puis je n'ai pas pu... J'ai écrit à la place, mais pas de façon consciente et délibérée, *La Classe de neige*, mais je n'ai pas l'impression que l'un soit le brouillon de l'autre.

IL-TL *Dans un entretien de 2010 vous avez décrit le parcours d'écriture de L'Adversaire. Vous racontez l'avoir abandonné à deux reprises. Et vous avez même décrit à quel point la re-*

cherche de la forme était angoissante pour écrire l'histoire de Romand. Mais, à la fin, votre effort a porté ses fruits. D'où vous est venue cette grande détermination ?

EC C'est une question que je me suis souvent posée, vu la difficulté et même vraiment l'épreuve psychique que ça représentait. Et je continue à penser quelque chose qui est un peu emphatique, un peu comme ces clichés romantiques sur l'inspiration, des choses comme ça. Mais c'est que parfois on a l'impression que c'est une histoire qui vous choisit plus qu'on ne la choisit. Et je me suis senti choisi par cette histoire avec tout ce que ça peut impliquer de malaise... et même d'effroi... mais j'ai eu l'impression d'être choisi par l'histoire.

IL-TL *Une question concernant l'utilisation de la première personne. Le choix de la première personne établit un pacte de véridicité avec le lecteur. Comme vous l'avez dit, c'est la marque du refus de la fiction. En résumé, l'utilisation de la première personne peut obéir à deux utilisations : d'une part, à la volonté de vérité, de l'autre au maximum de subjectivité. On pourrait synthétiser ainsi votre parcours : vous avez choisi votre sujet pour en faire un roman, puis vous avez fait un pas en arrière, vous avez abandonné la fiction et vous êtes revenu vers les faits, vers la vérité.*

EC Vous donnez la réponse avec la question. Oui, je pense que c'est précisément par désir d'être aussi vrai que possible qu'il m'a semblé nécessaire d'assumer la subjectivité, parce que prétendre à l'objectivité c'est tout de suite faillir à la vérité. Donc les deux choses sont étroitement liées. Vous avez proposé une interprétation à laquelle je souscris entièrement, mais si entièrement que je n'ai pas grand-chose à y ajouter.

IL-TL *En même temps, le choix de la première personne a aussi d'autres fonctions. Dans L'Adversaire vous racontez avoir été obsédé par l'inégalité de vos conditions, au point d'avoir cessé de taper vos lettres à l'ordinateur. Alors, pour vous rapprocher de Romand, vous vous faites personnage tout comme lui. Et dès les premières lignes, vous établissez un parallèle entre votre vie et celle de Romand. Dans le choix de vous accorder une place dans l'histoire de Romand, n'y a-t-il pas aussi le besoin de prendre vos distances par rapport à l'adversaire ?*

EC Malgré tout il y a une part d'identification. Honnêtement, je ne m'identifie pas, rien en moi ne s'identifie à quelqu'un qui tue toute sa famille. Je pense que je peux faire des tas de choses terribles dans la vie, mais je vois mal quelles circonstances me conduiraient à tuer toute ma famille, je vois mal quelles circonstances me

pousseraient à mentir pendant 18 ans... Mais l'espèce de décalage, au fond, entre l'image qu'on essaie de donner à autrui et celle qu'on a de soi-même quand on connaît sa propre faiblesse, sa propre misère, bien sûr que j'en ai fait l'expérience comme nous la faisons tous et donc oui, il y a quelque chose, comment dire, de Romand en qui je me reconnais et en qui se reconnaît, je pense, tout être humain un peu sensible et lucide. C'est-à-dire que c'est comme si ça donnait une forme extrême et même monstrueuse, comme vous dites, mais à une expérience qui en fait est très communément partagée.

IL-TL Arrêtons-nous sur les premières lignes de L'Adversaire. Comment êtes-vous parvenu à cette solution ?

EC Ce qui s'est passé c'est que, comme je vous l'ai dit, j'ai fait beaucoup de tentatives pour l'écrire de façon justement objective, sans y intervenir personnellement. Tout simplement l'idée d'intervenir personnellement, d'écrire à la première personne, ne m'était jamais venue. Je n'ai même pas écarté cela par un choix délibéré. Ça n'était pas entré dans mon horizon et à un moment, vous parlez de ces abandons, j'ai vraiment décidé d'abandonner ce livre que je n'arrivais pas à écrire. Je me suis dit, maintenant que je l'ai abandonné, je vais écrire une espèce de petit mémo,

pour moi, pour me rappeler ce qu'ont été ces années consacrées à ça. Moi, je ne tiens pas de journal, en tout cas pas régulièrement, mais je garde mes agendas que je ne regarde jamais. J'ai un carton dans lequel à la fin de l'année je jette mon vieil agenda – parce que même encore maintenant j'ai un agenda dans lequel j'écris au stylo, ce n'est pas dans mon téléphone. Et donc je suis allé par curiosité regarder dans mon agenda ce que je faisais le jour où Romand a tué sa famille et je me suis aperçu que j'allais à une réunion de parents d'élèves... Et donc je l'ai écrit comme ça. En fait je me suis assez vite rendu compte que le livre que je n'arrivais pas à écrire jusque-là, tout à coup j'étais en train de l'écrire et que d'une certaine manière cette première phrase que j'avais écrite sans préméditation, tout à coup c'est comme si elle donnait le ton. Vous voyez, c'est comme une clé musicale, comme si tout à coup, voilà, le ton du livre était trouvé, un peu par hasard et sans l'avoir voulu.

IL-TL À partir de L'Adversaire, vous avez changé votre manière de raconter, vous attribuant un rôle de témoin que vous avez gardé par la suite. Est-ce le rôle que vous attribuez à l'écrivain ?

EC À l'écrivain, non, pas forcément, je veux dire, je n'ai pas de

raison d'assigner de rôle à l'écrivain en général. Pour ma part, c'est un peu la position dans laquelle je me sens placé, à la fois par une espèce de disposition psychique personnelle, parfois par les circonstances, pas tellement par une théorie de la littérature. Je dirais par un mélange d'accident et de vocation. Mais voilà, ce n'est pas une théorie. Ce n'est pas non plus une position idéologique... je ne dis pas : « la littérature doit faire ça... ». J'ai l'impression que je suis peut-être juste fait pour ça. Ça prend parfois la forme du journalisme, d'ailleurs.

IL-TL *Vous vous trouvez bien à l'aise avec le journalisme ?*

EC J'aime beaucoup le journalisme, j'en ai pratiquement toujours fait et j'éprouve le besoin de continuer à en faire de temps en temps. Je ne suis pas salarié d'un journal mais j'aime faire du reportage. Il y a deux familles de journalistes, d'une certaine façon : ceux qui sont du côté de l'éditorial, de la tribune, de l'analyse et ceux qui sont plutôt du côté du reportage. Moi, je fais clairement partie de la deuxième famille, je n'ai aucun dédain pour la première mais je ne sais pas faire des éditoriaux ou des tribunes. Je suis plus à l'aise dans le reportage quand il s'agit d'essayer de comprendre une situation à travers la complexité

humaine qu'elle implique. Ça, j'aime beaucoup faire ça. C'est toujours quelque chose à quoi je me suis raccroché, que j'ai toujours aimé faire et parfois au fond j'ai l'impression en écrivant des reportages que, pour un écrivain qui fait le genre de choses que je fais, c'est tout à fait comme pour un auteur de fiction d'écrire des nouvelles.

IL-TL *Quant au cinéma, est-ce qu'on peut dire qu'il vous donne la possibilité d'explorer des moyens expressifs que la littérature ne vous donne pas ?*

EC J'aime beaucoup le cinéma, profondément comme spectateur et je suis très reconnaissant à la vie de m'avoir donné l'occasion de faire du cinéma. Malgré tout, je pense que je suis plus un écrivain qu'un cinéaste. C'est-à-dire que j'aime faire ça. Une fois, j'ai fait ce documentaire qui s'appelle *Retour à Kotelnich...* mais qui s'est passé presque en dehors de ma volonté parce que les situations réelles commandaient le film. Autrement, je ne pense pas avoir comme metteur en scène la même souplesse. C'est aussi une question d'expérience tout simplement. Ça fait trente-cinq ans que j'écris des livres, forcément on acquiert une espèce de... comme quelqu'un qui s'exerce beaucoup. La langue écrite, c'est un instrument avec lequel on est à l'aise. Je connais

des cinéastes, ça fait vingt, trente ans qu'ils sont cinéastes : ils ont la même aisance dans la construction d'un plan, d'une scène. Moi, comme cinéaste je suis beaucoup plus raide... Je peux faire des choses qui sont de facture tout à fait honorable mais je suis écrivain avant d'être cinéaste. Je garde une espèce de rapport un peu oblique, transversal, avec le cinéma qui m'est précieux.

2. *Inquiet et incertain*

L'interprétation de *L'Adversaire* comme « ouvrage pivot », approuvée même par Carrère (Schaffner 2016 : 140), se fonde principalement sur deux arguments :

1. le sujet est tiré d'un fait divers ;
2. ce livre marque le refus de la fiction en faveur du « réel ».

Toutefois, l'existence manifeste d'une « deuxième manière » de Carrère (Rabaté 2016 : 61) se heurte au constat qui résulte de l'analyse de ces aspects dans l'ensemble de son œuvre : ces arguments, plutôt que des éléments de rupture, permettent, à l'inverse, de faire ressortir les constantes et les principes de continuité qui guident l'écriture de l'auteur. La première de ces constantes réside dans l'intérêt envers un individu presque borderline, qu'on peut définir comme *inquiet*, avec qui le protagoniste de ce fait divers a bien des traits en commun. La deuxième constante réside dans l'état d'*incertitude* et d'irrésolution où se trouve ce héros. Pour deux raisons d'ordre différent, ces conditions ont des échos dans la narration : tant à cause de la nature d'affabulateur de ce personnage qu'à cause de l'emploi de la focalisation interne, le lecteur se trouve souvent désorienté, sans pouvoir distinguer le réel du non-réel, le vrai du faux. C'est surtout par rapport à ces aspects formels qu'il est possible de distinguer le véritable élément innovant apporté par *L'Adversaire*.

2.1 Le choix du fait divers

S'il est indéniable que le choix de tirer le sujet de son livre d'un fait divers représente une nouveauté chez Carrère, il ne fait pas de doute non plus que l'histoire de Romand, en dernière analyse, partage de nombreux traits avec les intrigues de ses romans précédents. En effet, si l'on observe le nœud de ce fait divers – c'est-à-dire le rapport d'un individu aux autres dans un univers où les valeurs de réalité, vérité et sincérité sont à ce point malmenées – il est évident que les vicissitudes de Romand se superposent presque à celles du héros de *La Moustache* ou de Frédérique dans *Hors d'atteinte ?*, et que certaines attitudes de Romand montrent une ressemblance frappante avec celles de ces personnages. Dans les trois ouvrages, à un certain moment se produit une bifurcation qui conduit à un dédoublement dans la vie du héros. Dans *La Moustache*, par exemple, c'est le moment du rasage : le héros croit porter sa moustache depuis toujours, mais bientôt il se heurte à l'indifférence de sa femme qui affirme surtout qu'il n'en a jamais porté. Cette divergence déclenche un processus d'écroulement progressif de toutes ses certitudes. Non seulement il n'a jamais eu de moustache, mais les amis avec lesquels il croit avoir dîné quelques jours plus tôt, d'après sa femme, n'existent pas, tandis que son père, avec qui il est sûr d'avoir déjeuné le dimanche précédent, serait mort depuis un an. Il se trouve alors face à un autre moi, une entité envahissante qui naît en lui-même et qui menace de l'étouffer, tout comme dans *Le Horla* (1886) de Maupassant. Toutefois, le suicide final du héros peut être lu non seulement comme l'effort de détruire cet *adversaire*, ainsi que dans *Le Horla*, mais aussi comme la tentative désespérée d'atteindre le réel à travers des sensations physiques extrêmes. Ce besoin se fait pressant dans ses derniers moments, quand la perception visuelle, plus strictement liée à l'imagination, prime sur les sensations corporelles : il voit couler son sang, tandis qu'il ne perçoit encore

aucune douleur. Comme il avait cherché des preuves concrètes de l'existence de sa moustache en fouillant dans la poubelle pour en récupérer les restes, il ressent maintenant le désir de souffrir dans sa chair (« Ce ne fut pas la douleur, qu'il s'étonnait de n'éprouver pas encore », 1986, éd. 2005 : 181), comme si la douleur pouvait rendre possible l'évasion de son univers fictif et l'assurer de sa propre existence. Dans *L'Adversaire*, Romand manifeste la même exigence, si ce n'est que, son instinct de conservation ayant le dessus sur la tendance autodestructrice (en effet il diffère son suicide, pour, enfin, le rater), il l'assouvit de manière moins tragique, à savoir en se rendant dans un centre de massages : « Lui dit qu'en allant se faire masser il avait l'impression d'exister, d'avoir un corps » (2000, éd. 2016 : 137). Et ce besoin de se réapproprier de sa propre vie à travers le corps est aussi présent chez Limonov : « c'était pour se sentir vivant, pas pour mourir, qu'il est allé chercher sur la tablette du lavabo le rasoir » (2011, éd. 2016 : 76).

De plus, on retrouve dans le comportement de Romand la même conduite « ordalique » (2000, éd. 2016 : 199), en d'autres termes la même tendance à remettre son sort entre les mains du destin, qui caractérise l'héroïne d'*Hors d'atteinte* ?. Et à Romand, le narrateur attribue aussi la condition assignée à celle-ci dans le titre de l'ouvrage : « Déclaré mort, il serait vraiment hors d'atteinte » (2000, éd. 2016 : 134).

De toute évidence, le thème de *L'Adversaire* est en relation étroite avec les ouvrages précédemment publiés et le personnage de Romand aurait aussi bien pu être inventé par Carrère. Rien d'étonnant, donc, à ce que cet auteur « incapable d'écrire sans sujet », ainsi qu'il se définit dans une partie de cet entretien non transcrite, se soit senti « choisi » par son histoire. Si l'auteur s'intéresse donc à ce fait divers, c'est parce qu'il y trouve des motifs qui s'accordent avec sa sensibilité de romancier : l'histoire de Romand met l'auteur face aux obsessions qui avaient

trouvé leur place dans ses romans précédents. Sous cet aspect, il est possible de retrouver la première constante : Romand s'intègre parfaitement à la famille des êtres inquiets qui peuplent les romans de Carrère.

2.2 *Le refus de la fiction et le passage au « réel »*

La remise en question des motifs sur lesquels se fonde cette notion de ligne de partage est imposée d'abord par le constat que le « réel » a bien sa place dans la production de l'auteur avant *L'Adversaire*, si l'on veut bien considérer comme « réel » ce qui tout simplement n'appartient pas au domaine de la fiction. Il suffit de considérer l'essai sur le cinéaste Werner Herzog, la biographie de Philip K. Dick, *Bravoure*, dont le héros est John William Polidori, médecin et secrétaire de George Byron, et le roman *Hors d'atteinte ?*, où, comme il l'écrit dans *Le Royaume*, Carrère aurait tracé le portrait d'une femme qu'il a aimée (2014, éd. 2017 : 113).

En deuxième lieu, ce passage au « réel » n'implique pas le refus absolu de la fiction. Dans *D'Autres vies que la mienne*, où il reconstruit la vie que sa belle-sœur, morte des suites d'un cancer, mène à l'extérieur de la famille, le narrateur rapporte la réaction d'un de ses « témoins » à la lecture du manuscrit :

il y a des trucs avec lesquels je ne suis absolument pas d'accord, mais je me garderais bien de te dire lesquels de peur que tu y touches. J'aime que ce soit *ton* livre et, globalement, j'aime aussi le type qui porte mon nom dans ton livre. Je peux même te le dire : je suis assez fier (2009, éd. 2017 : 323-24).

Ce juge rusé se félicite de se reconnaître dans *ce personnage* qui porte son nom et qui lui plaît peut-être plus que le *réel* : Étienne comprend très bien que lorsqu'on raconte, on ne peut que le faire de sa place et, partant, qu'on fictionnalise nécessai-

rement. Ainsi que le dit Houellebecq, il s'autorise une « marge d'invention » (2018 : 451) et l'inclusion de cette lettre en fin d'ouvrage constitue presque un aveu du narrateur dans cette direction.

Enfin, troisième aspect, pour Carrère, le réel, plus qu'une source d'inspiration, est un leitmotiv qui se développe tant dans les récits purement fictionnels que dans les récits « factuels » (Genette 1979, éd. 2004 : 141). Ce leitmotiv se déploie sous la forme d'une réflexion autour des confins labiles entre sincère et authentique, vérité et mensonge, ou bien comme une juxtaposition continue entre réel et non réel. Dans *L'Amie du jaguar*, par exemple, cet effet est obtenu par le remplacement du récit des *faits* par celui des *possibilités* et du *vrai* par le « probablement vrai » (1983, éd. 2007 : 15). Dans *La Moustache*, l'impossibilité de distinguer le réel du non réel est due à la focalisation interne, qui enferme le lecteur dans le même univers clos du héros. Le démenti systématique de toutes les convictions du personnage crée un cercle vicieux : étant donné que sa version est régulièrement niée, la suspicion du lecteur peut même porter sur le suicide final. Ce défaut de crédibilité concerne plusieurs des « affabulateurs » que sont les personnages de Carrère (Rubino 2012 : 94). Dans les dernières pages de *Hors d'atteinte ?*, Corinne raconte une histoire hallucinée, se contredisant à plusieurs reprises et attribuant à son récit une valeur performative. Pour elle, s'être rendue à une rencontre avec son amant, dans la conviction qu'il lui aurait demandé de se défaire du cadavre de sa femme, équivaut à avoir commis ce crime (1988, éd. 2016 : 277). Cette attitude revient chez Nicolas, dans *La Classe de neige*, car celui-ci considère que le fait d'avoir imaginé la mort de son père constitue une faute comparable à celle d'avoir tué (1995, éd. 2001 : 61). Dans les récits de ces personnages, les faits se mélangent avec les rêveries de manière inextricable, avec un effet déstabilisant pour le lecteur, qui n'arrive plus à distinguer le vrai du faux.

Cette analyse, bien que rapide, montre que ni le choix d'écrire sur l'affaire Romand ni le choix du « réel » ne peuvent être considérés comme de véritables aspects de rupture et, en même temps, elle fait ressurgir assez clairement deux constantes dans l'œuvre de Carrère. En effet, ses héros sont toujours des êtres *inquiets*, à l'identité vacillante (Romestaing 2010 : 189), troublés ou porteurs d'un charme troublant, qui mènent une vie sortant de l'ordinaire ou même « romanesque au possible » (Carrère 2011, éd. 2016 : 25 ; cfr. Rabaté 2014 : 95 ; Bevilacqua 2014 : 441). Pour ce sujet en crise, la sincérité, à laquelle il s'oblige à un moment donné, ne peut rien devant la réalité qui bascule et une vérité qui paraît inatteignable : ce héros *inquiet* rend les armes devant l'*incertain*. Toutefois, dans ces romans, qui remontent à la « première manière » de Carrère, cet état d'*incertitude* et d'indétermination dans lequel se trouve le personnage n'est pas seulement un thème puisqu'il impose sa marque même sur la narration. C'est justement dans l'abandon de cette incertitude que réside la variante apportée par *L'Adversaire*, où l'irruption de la personnalité du narrateur ménage une issue à la condition étouffante générée aussi bien par la nature affabulatrice des personnages que par la focalisation interne. Il devient évident que l'enjeu n'est donc pas tant dans la dichotomie entre fiction et réel, mais plutôt dans l'opposition du réel à l'incertain.

3. *Inquiétude et vérité*

Occupant certes une place particulière dans la production de Carrère, la biographie de Dick permet cependant de mieux saisir la démarche accomplie par l'auteur avec *L'Adversaire*. Cet ouvrage a été considéré comme un tournant en raison aussi de l'emploi de la première personne (Bonomo 2016 : 64 ; Brière 2016 : 78), quoique déjà dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, le narrateur dise *je* et se laisse aussi aller à des commentaires ou à des explications sur le comportement des personnages, cher-

chant à établir un contact avec le lecteur. Sa posture est évidente dans ce passage, qui, soit dit incidemment, montre ce jeune homme en mal de reconnaissance, et même *inquiet* (1993 : 17), menant sa propre lutte contre l'*incertain* :

S'estimant incompris, Phil fonda son propre journal, dont il était le seul rédacteur. Je n'espère susciter qu'une approbation distraite en jugeant prémonitoires le titre de ce journal – *The Truth* –, la pétition de principe ouvrant son unique numéro : – « Nous promettons de n'écrire ici que ce qui, sans aucun doute possible, est la vérité » – et le fait que cette vérité intransigeante ait revêtu la forme d'aventures intergalactiques, fruit des rêvasseries d'un pisse-copie de 13 ans (1993 : 16).

Toutefois, la comparaison des premières lignes des deux ouvrages montre un « degré de présence » (Genette 1979, éd. 2004 : 152) du narrateur bien différent :

Le 16 décembre 1928, à Chicago, Dorothy Kindred, épouse Dick, donna naissance à un couple de jumeaux, prématurés de six semaines et tous deux maigrichons (1993 : 11).

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné [...] J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand (2000, éd. 2016 : 9).

L'incipit de *L'Adversaire*, avec sa référence à la biographie de Dick, constitue une épreuve littéraire du lien entre les deux livres : il s'agit presque d'un passage de témoin d'un ouvrage à l'autre. Pourtant, il est évident que dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, Carrère est encore loin d'assumer la posture qu'il prendra à partir du récit de l'affaire Romand. S'interdisant ce balancement continu entre le moi et l'autre qui caractérisera l'autre autobiographie d'un écrivain, *Limonov*, dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, il reste ancré aux prescriptions du genre et se tient à une distance respectueuse de celui qui avait été son auteur privilégié dès sa jeunesse. Ainsi, la biographie de Dick s'ouvre avec la naissance de l'écrivain et par la suite le récit est « purement chronologique » (Lourdou 2016 : 88), tandis que *L'Adversaire* s'ouvre sur un parallèle entre le narrateur et Romand : ce narrateur ne raconte pas le commencement de l'affaire, mais plutôt le premier contact qu'il a eu avec cet événement, c'est-à-dire le début de l'enquête qu'il décide de mener. D'une manière comparable, *Je suis vivant et vous êtes morts* se termine avec la mort de l'écrivain, alors que *L'Adversaire* ne se clôt pas sur la fin du procès de Romand, mais au moment où le narrateur-enquêteur ne voit « plus de mystère dans sa longue imposture » (2000, éd. 2016 : 219), tout comme dans *Limonov* (« J'ai épuisé mes questions », 2011, éd. 2016 : 484 ; cfr. Lourdou 2016 : 89 ; Rubino 2012 : 103). Ce dispositif met la subjectivité du narrateur sur le devant de l'histoire (cfr. Rabaté 2014 : 97), car c'est à lui qu'il revient de décider de laisser certains aspects dans le domaine de l'insondable. Ce choix n'implique nullement que tous les aspects de l'affaire aient été éclaircis (Rubino 2012 : 103 ; Bourgelin 2014 : 76), mais plutôt que le narrateur est finalement contraint à reconnaître leur inextricabilité ou même qu'il a cessé de s'y intéresser.

Cette fonction du narrateur est confirmée par l'« identité rigoureuse » entre auteur et narrateur, qui constitue une des

marques distinctives des récits « factuels » (Genette 1979, éd. 2004 : 155). Il est donc possible de postuler que la fracture représentée par *L'Adversaire* ne soit fondée ni sur le choix du réel ni sur l'abandon de la fiction, mais plutôt sur le rejet des *dispositifs de fiction* (cfr. Carrère 2014, éd. 2017 : 12). Le changement concerne donc non pas le thème, qui en fin de compte est similaire à celui des ouvrages précédents, mais le « rhème », la forme (Genette 1979, éd. 2004 : 111). Par conséquent, le réel joue son rôle moins comme répertoire de contenus possibles, que comme instance qui détermine l'attitude du narrateur.

Suivant une obligation de véridicité qui est propre au récit factuel (Genette 1979, éd. 2004 : 153), le narrateur se sert des témoignages et des « pièces rapportées » (Brière 2009 : 161 ; Huglo 2007 : 6) et il raconte ce qu'il sait, précisant comment il le sait. Cette variation des voix, quoiqu'elle ne permette pas d'accéder à la vérité, en représente toutefois la recherche et offre une issue au labyrinthe claustrophobique de *La Moustache*. Ainsi, le narrateur soumet non seulement l'« ordre » du récit à celui de l'enquête, mais il se charge de la sélection de cette matière, ce qui concourt à donner au texte un aspect spontané, mais également à renforcer sa place au premier plan dans le récit.

Un des critères de sélection paraît même résider dans le contact, souvent fortuit, entre la biographie de l'auteur/narrateur et l'événement ou le personnage : apparemment, au début, Carrère ne s'intéresse à l'histoire de Romand que pour l'avoir lue par hasard dans la presse. Pareillement, dans *D'Autres vies que la mienne*, il ne raconte l'histoire de Delphine et Philippe, qui ont perdu leur fille Juliette, que pour avoir partagé avec eux l'expérience du tsunami. Quand ce lien s'affaiblit, il passe à l'histoire d'une autre Juliette, sa belle-sœur, ce qui le dispense de trouver un *finale* ou une morale au premier récit. Cette dimension autobiographique, employée comme solution de continuité et comme lien narratif, peut être interprétée autant

comme une exigence personnelle de l'auteur que comme une stratégie narrative assez précise.

La nouvelle posture de cet auteur/narrateur représente toutefois en même temps une limite et une ressource : l'impossibilité d'accéder aux méandres de la psyché d'autrui, qui est le propre des récits « factuels » (Genette 1979, éd. 2004 : 151), est compensée par l'invasion de la subjectivité du narrateur. Dans *L'Adversaire*, l'exploration de l'intériorité du narrateur s'ajoute aux conjectures (« j'ai pensé que Romand devait en avoir une peur bleue » : 73 ; « Comme il dit n'en avoir aucun souvenir, on est réduit aux conjectures » : 176), qui s'expriment souvent avec des « locutions modalisantes » (« Qu'elle était touchée, attendrie peut-être, mais pas amoureuse » : 66). L'impossibilité de savoir ce que Romand fait pendant la journée, tandis qu'il dit être au travail, est contrebalancée, par exemple, par la description de ce que le narrateur fait quand il se trouve seul dans son studio (« Mais je sais ce que c'est de passer toutes ses journées sans témoins : les heures couché à regarder le plafond, la peur de ne plus exister », 99). Il ne s'agit pas seulement pour le narrateur de poursuivre le parallèle entre lui et Romand par lequel l'ouvrage commence, car le procédé s'étend aussi à d'autres actants. Ne pouvant connaître la réaction de l'infirmière qui s'occupe de Romand à la vue des photos de sa famille dans les journaux, il décrit sa propre réaction :

L'infirmière devait savoir qui il était, repousser les journalistes qui campaient à l'entrée du service mais lire leurs articles. Elle avait vu les photos, c'étaient toujours les mêmes, la maison incendiée et les six petits portraits d'identité [...] Je les regarde en écrivant cela, je trouve qu'Antoine ressemble un peu à Jean-Baptiste, le cadet de mes fils, j'imagine son rire, son léger zézaiement, ses colères, son sérieux, tout ce qui était très important pour lui, toute cette sentimentalité pelucheuse qui est la vérité de l'amour que nous portons

à nos enfants et moi aussi j'ai envie de pleurer (2000, éd. 2016 : 34).

Le narrateur met donc en scène ses propres faiblesses et sa propre inquiétude (cfr. Tamassia 2008 : 189 ; Rubino 2012 : 85), qui entrent en résonance avec celle de ses personnages, auxquelles il n'a qu'un accès limité. On touche là un nœud capital de cette problématique, concernant l'utilisation ambivalente du *je*. D'une part, le *je* représente un excès de partialité et de subjectivité ; de l'autre, l'emploi du *je* se veut garantie de véridicité. Les deux démarches ne sont pas opposées, car, ainsi que le dit Carrère dans l'entretien, assumer la subjectivité répond pour lui au désir « d'être aussi vrai que possible ». Dans la partie non transcrite de l'interview, l'auteur ajoute que la recherche formelle qui accompagne l'écriture de *L'Adversaire*, qui a comme point de départ l'effort de « trouver une place par rapport à ce qu'on raconte », aboutit au constat qu'on ne peut « donner la vérité » de cette histoire, mais qu'on peut juste « dire la vérité de ce qu'on a compris, ressenti ou éprouvé ». La seule vérité concevable est donc celle qui reconnaît sa partialité.

Sachant que toute autre recherche de la vérité est un but inaccessible et que la sincérité ne constitue pas une garantie de véridicité, le narrateur renonce à tout comprendre, et, décevant les attentes de ses personnages, à se faire psychologue ou avocat. L'humilité de sa posture le conduit même à remettre en doute son propre discours (« Sans garantir que cette reconstitution soit exacte au mot près, je la crois très proche de la vérité », 2014, éd. 2017 : 160 ; « Je ne garantis pas que j'ai tout saisi de leurs réponses », « Je dis : c'est cela, l'histoire, mais je n'en suis pas sûr », 2007, éd. 2016 : 34, 385). Ce rappel continu de sa bonne foi, qui ne donne non plus l'assurance de la vérité, ne fait que souligner son but : il se limite à raconter ce qui résulte de l'enquête qu'il a menée, c'est-à-dire *sa* vérité (cfr. Lorandini 2018). Et la seule voie qui puisse être parcourue afin de repré-

senter *sa* vérité est l'exactitude, visant à traduire les faits en récit de la manière la plus fidèle possible. Ce n'est pas une solution de repli, mais une stratégie qui lui permet de se réapproprier le seul rôle qui lui convienne : il n'est pas un demiurge qui crée ou invente, mais un témoin et un « conteur » qui reconstruit un épisode à travers plusieurs témoignages. Il raconte alors les histoires de ses personnages, « conteurs » autant que lui (cfr. Rubino 2012 : 94, 103), tenant pour assuré que ses lecteurs, comme lui, aiment savoir qui les raconte (cfr. Carrère 2014, éd. 2017 : 143).

L'influence du fait divers s'exerce en définitive moins sur le contenu que sur la forme. Telle est, pour répondre par là à la question posée en ouverture, la façon dont le fait divers détermine la nouvelle orientation de l'œuvre de Carrère. Le tournant qu'a marqué *L'Adversaire* dans son écriture ne consiste donc pas dans le choix du réel – ce qui serait une simple question de source d'inspiration – mais dans la nouvelle solution stylistique que la confrontation au réel impose au narrateur-auteur, car son souci du vrai confère au narrateur une nouvelle attitude. *L'Adversaire* marque en effet moins le passage au *réel*, que le passage de la représentation de *l'incertain* à la représentation de l'enquête, qui consiste justement dans la tentative de surmonter *l'incertain*. Dans cette enquête, le narrateur-auteur joue un double rôle : il raconte, fait des conjectures, interprète les faits, invente là où l'histoire est insuffisante, et, en même temps, il joue un rôle dans la narration, faisant entendre sa voix, racontant la naissance du livre et se présentant presque comme co-héros. Son intériorité fait irruption dans la narration, jusqu'à combler, par l'autoanalyse, l'impossibilité de tout connaître de ses personnages, ce qui est une conséquence de la nouvelle position qu'il a assumée. Le glissement entre le moi et l'autre devient alors explicite et se justifie par le choix de donner une forme littéraire à « une expérience qui en fait est très communé-

ment partagée », ainsi que Carrère le déclare dans l'entretien. Et par là s'explique même le titre, qui fait allusion à cet adversaire intérieur, cette pulsion autodestructrice qui se trouve en chacun et qui a pris les dessus sur Romand (cfr. Reig, Romestaing, Schaffner 2016 : 8). Carrère s'est tourné vers ce fait divers parce qu'il y repère des fantasmes, des rêves et des peurs que nul n'ignore (cfr. Barthes 1962 : 195) et qui avaient déjà trouvé place dans ses premiers romans. Avec *L'Adversaire*, il arrive toutefois à leur conférer une nouvelle forme. À la représentation des êtres inquiets de ses premiers romans s'est donc substituée la représentation de l'inquiétude : l'inquiétude de ce héros/narrateur reflète aussi bien l'état où se trouvent ses personnages, que cet aspect essentiel de la condition humaine, qui atteint en premier lieu l'écrivain et dont il se fait l'emblème.

RÉFÉRENCES CITÉES

- Barthes, Roland (1962), « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964 : 194-204.
- Bevilacqua, Luca (2014), « *Limonov* d'Emmanuel Carrère, la biographie et l'Histoire », *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, eds. Gianfranco Rubino, Dominique Viart, Macerata, Quodlibet : 437-44.
- Bonomo, Sara (2016), « S'écrire pour s'écrire : une délivrance », *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 63-73.
- Brière, Emilie (2009), « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, 40/3 : 157-71.
- (2016), « D'autres vie par la vôtre. Une lecture offerte à Emmanuel Carrère », *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*,

- eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 75-85.
- Bourgelin, Claude (2014), « L'Art complexe de la simplicité », *Roman 20-50*, 1/57 : 71-80.
- Carrère, Emmanuel (1983), *L'Amie du jaguar*, Paris, P.O.L., 2007.
- (1984), *Bravoure*, Paris, Gallimard, 2012.
- (1986), *La Moustache*, Paris, Gallimard, 2005.
- (1988), *Hors d'atteinte ?*, Paris, Gallimard, 2016.
- (1993), *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1995), *La Classe de neige*, Paris, Gallimard, 2001.
- (2000), *L'Adversaire*, Paris, Gallimard, 2016.
- (2007), *Un roman russe*, Paris, Gallimard, 2016.
- (2009), *D'autres vies que la mienne*, Paris, Gallimard, 2017.
- (2011), *Limonov*, Paris, Gallimard, 2016.
- (2014), *Le Royaume*, Paris, Gallimard, 2017.
- Cinquegrani, Alessandro (2016), « Ironia o persuasione ? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno », *Between*, 6/12, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/index>> [20/9/2018].
- Demanze, Laurent ; Rabaté Dominique, eds. (2018), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L.
- Genette Gérard (1979), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Houellebeq, Michel (2018), « Emmanuel Carrère et le problème du bien », *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Laurent Demanze ; Dominique Rabaté, eds. (2018), Paris, P.O.L. : 451-59.
- Huglo, Marie-Pascale (2007), « Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère », *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion : 83-94.
- Lorandini, Francesca (2018), « Dire quelque chose de ma vérité. Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo », *SigMa - Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, 2 : 63-85.

- Lourdou, Louise (2016), « L'auteur et son double : *Je suis vivant et vous êtes morts, L'Adversaire, Limonov* », Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 87-98.
- Maupassant, Guy de (1886), *Le Horla*, Paris, Gallimard, 2003.
- Rabaté, Dominique (2014), « Un héros de notre temps ? *Limonov* et les pouvoirs de la littérature », *Roman 20-50*, 1/57 : 93-101.
- (2016), « Est-ce que dire, c'est faire ? Écrire pour « faire effraction dans le réel » chez Emmanuel Carrère », Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 51-61.
- Reig, Christopher ; Romestaing, Alain ; Schaffner, Alain (2016), « L'ombre portée de l'écrivain », Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 7-15.
- Romestaing, Alain (2010), « *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : transgression des limites, limites de la transgression », *Romanica Silesiana*, 1 : 180-94.
- Rubino, Gianfranco (2012), « Carrère e la crisi del soggetto : finzione, affabulazione, scrittura », *Il soggetto precario. Saggi sul romanzo francese contemporaneo*, ed. Valerio Magrelli, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, 85-104.
- Schaffner, Alain (2016), « La tentation des vies multiples – entretien avec Emmanuel Carrère », Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christopher Reig ; Alain Romestaing ; Alain Schaffner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle : 139-45.
- Tamassia, Paolo (2008), « Documento e finzione nel romanzo : il caso dell'*Adversaire* di Emmanuel Carrère », *Finzione e documento nel romanzo*, eds. Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento : 187-98.