



Emmanuel Carrère et le vortex de la fiction

Aurélie Adler

► To cite this version:

Aurélie Adler. Emmanuel Carrère et le vortex de la fiction. Sous la direction de Laurent Demanze et Dominique Rabaté. Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel, P.O.L., pp.189-198, 2018. hal-03835918

HAL Id: hal-03835918

<https://u-picardie.hal.science/hal-03835918>

Submitted on 7 Sep 2023

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

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

Emmanuel Carrère et le vortex de la fiction

Aurélie Adler (Université de Picardie Jules Verne)

« c'est comme dans ce livre pour enfants, *Une histoire sombre, très sombre*, où dans le château sombre, très sombre, il y a un couloir sombre, très sombre, qui conduit à une chambre sombre, très sombre, meublée d'un placard sombre, très sombre, et ainsi de suite¹ »

« À force d'écrire des choses horribles, les choses horribles finissent par arriver² ». Si Emmanuel Carrère se plaît à citer le leitmotiv proféré par Michel Simon dans *Drôle de drame*, c'est sans doute parce qu'il affirme avec humour une croyance séminale : l'écriture, lorsqu'elle a trait à l'horreur, a valeur performative. Le narrateur d'*Un roman russe* et du *Royaume* dresse ironiquement ce constat au terme de scènes qui le montrent en antihéros perdant le contrôle d'une situation qu'il pensait maîtriser.

Dans *Un roman russe*, Carrère fait face à l'échec de la déclaration d'amour adressée à Sophie sous forme de nouvelle érotique dans *Le Monde*. L'absence de performativité du verbe sensuel, manifeste dans le silence et la fuite de Sophie, plonge Carrère dans un trouble qu'il compare à « l'inférieure oscillation du héros » de *La Moustache* « entre des hypothèses dont aucune ne tient debout ». Là où l'exhortation au plaisir de la chair échoue, le récit d'épouvante marche à tous les coups : « Le pire est qu'elles [les choses horribles] arrivent au moment précis où je croyais leur avoir échappé ». *La Moustache*, récit d'une folie écrit des années auparavant, atteint l'écrivain comme une bombe à retardement. À la manière de ce scénario d'épouvante bien connu évoqué dans *Bravoure*³, l'horreur peut toujours saisir le sujet au moment où il s'y attend le moins. L'humour grinçant du narrateur n'enlève rien à la force de cette hantise. Au contraire.

Dans *Le Royaume*, la citation de *Drôle de drame* conclut ironiquement le récit des mésaventures du couple Carrère avec Jamie, une Américaine quinquagénaire recrutée comme nounou à la faveur d'une coïncidence : Jamie est une lectrice de Philippe K. Dick.. Elle a même été la baby-sitter de sa fille. Cette connaissance intime de la vie et l'œuvre de Dick convainc Carrère de donner sa chance à cette drôle de dame, tout droit sortie du chapitre « Freaks » de *Je suis vivant et vous êtes morts*⁴. Si cette créature dickienne paraît légèrement dérangée à son arrivée dans le foyer de l'écrivain, ce n'est rien à côté du délire qui la frappe au moment où Carrère lui reproche de ne pas s'être occupé de son fils à la sortie de l'école. Jamie, qui a lu *La Moustache*, accuse l'écrivain d'être « quelqu'un dont le plaisir dans la vie est de rendre les gens fous⁵ ». Ce n'est pas seulement l'efficace perverse du récit d'épouvante qui s'exhibe ici, c'est encore le plaisir de l'anecdote : raconter les effets dévastateurs de la fiction sur le réel. Susciter le *pathos* fantastique et en montrer les ressorts fictifs vont de pair chez Carrère : on ne jouit jamais autant du récit d'horreur qu'en dévoilant au sein du livre ses effets sur le lecteur. C'est même l'une des composantes du récit d'épouvante, comme le rappelle Denis Mellier : « Le fantastique fait voir que, pour pouvoir dire que cela me fait peur, il faut que je dise aussi que cela est une fiction⁶ ». Dans ses premiers romans qui exploitent cette veine fantastique, Carrère ne nous fait jamais oublier que nous sommes dans une fiction. L'histoire de ses personnages le répète comme à plaisir : ce n'est pas seulement à force d'écrire, c'est aussi et surtout à force de *lire* des choses horribles, que les choses horribles finissent par arriver.

Dans *L'Amie du jaguar*, Victor apparaît d'emblée comme un insatiable lecteur et inventeur d'histoires. Si le livre célèbre le pouvoir vertigineux des fictions, il en pointe également le danger : les fictions en viennent à supplanter toute forme d'identité et de réalité pour celui qui les forge ou les lit. Enfermé dans une bibliothèque bourgeoise sans issue, Victor est captif d'une illusion fabulatrice qu'il alimente et complexifie avec le génie inquiétant des grands mythomanes. Dépouillé de tout ancrage temporel, le protagoniste passe son temps à monter des histoires dont il est le héros, histoires jouant des codes du fantastique, du polar, de la série B ou de la bande-dessinée érotique, égrenées dans un savant désordre, parfois attribuées à Marguerite, maîtresse ou

1 *Le Royaume*, Paris, P.O.L., 2014, « Folio », 2016, p. 27

2 *Un roman russe*, Paris, P.O.L., 2007, « Folio », 2008, p. 269.

3 *Bravoure*, Paris, P.O.L., 1984, « Folio », 2008, p. 263.

4 *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil, « Points », 1993, p. 229.

5 *Le Royaume*, *op. cit.*, p. 86.

6 Denis Mellier, *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999, p. 434.

figure surgie du délire de Victor. De ce « pudding un peu informe⁷ » qui sème à dessein le lecteur dans le labyrinthe de ses fictions, on aimerait retenir le cauchemar inaugural tant il est significatif de la fascination de l'écrivain à l'endroit du récit d'épouvante. Ce rêve terrifiant tourne autour d'une image unique : celle des deux dernières pages d'un livre mystérieux, publié dans une collection « spécialisée dans la littérature fantastique » dont, Victor, à l'âge de quinze ans, « commençait à faire une consommation boulimique⁸ ». Que dit la fin de cette histoire d'horreur ? « [...] ce texte inimaginable, débordant d'une épouvante telle qu'elle devait tuer celui qui en lisait les derniers mots, n'était autre que le résumé du rêve par lequel ce texte se frayait un chemin dans son cerveau⁹ ». Variante du *Necronomicon* imaginé par Lovecraft, ce livre qui rend fou celui qui le lit, le texte sur lequel bute l'inconscient de Victor fait vaciller les repères entre réel et fiction. Le rêve de Victor est déjà écrit dans un conte fantastique. Or, si la vie trouve une réplique exacte dans l'écriture, c'est que la réalité est une fiction. La transgression des niveaux de la narration, que la rhétorique nomme communément la métalepse, est une constante dans *L'Amie du jaguar* et dans *Bravoure*. Les deux romans mettent en scène des personnages découvrant qu'ils parlent et agissent suivant une partition préécrite. Enfermés dans des fictions, Victor dans *L'Amie du jaguar* et Ann dans *Bravoure* traduisent le « vertige de la métalepse¹⁰ », résumé ainsi par Borges : « De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs pouvons être des personnages fictifs ».

Au seuil de *L'Amie du jaguar*, Victor, peinant à distinguer réel et imaginaire, expose le plaisir trouble de la terreur procuré par la fiction. Or ce délectable frisson n'existe que par la médiation du livre, objet qui redouble les *scenarii* d'épouvante et les tient à distance simultanément en rappelant leur caractère fictif. Dénoncées comme fables, les histoires de Victor constituent à la fois des détours qui maintiennent leur narrateur et protagoniste hors d'atteinte¹¹ et des retours qui le ramènent inéluctablement « face à l'horreur¹² » dans la bibliothèque du docteur Carène, son « cachot¹³ ». Telle une Shéhérazade se menaçant elle-même du glaive meurtrier, Victor jouit des fictions qui retardent sans cesse sa fin en commentant leurs propres moyens.

Bravoure joue de la même ambivalence. Le genre du récit d'épouvante est à la fois continué avec excès et dénoncé comme fiction à grosses ficelles. Entre surenchère et distanciation, Carrère ne choisit pas, comme si le rapport au fantastique ne pouvait se construire qu'en alternant ces deux degrés.

Rappelons le prétexte de ce second roman : au cours de l'été 1816, Lord Byron, Percy Shelley, Mary Shelley et John William Polidori se retrouvent à la villa Diodati, au bord du lac de Genève. Un soir, les quatre lettrés se livrent à un jeu de société : chacun se doit d'inventer des histoires de vampires. Seuls Mary Shelley et Polidori donneront suite à ces histoires, l'une en publiant *Frankenstein*, l'autre en publiant *Le Vampire*. Carrère se plaît à imaginer une version gothique de cette histoire bien connue. La genèse du récit de *Frankenstein* doit être plus raffinée dans son dispositif narratif et plus effrayante dans ses effets que le roman de Mary Shelley. Les histoires de vampires et de créateur menacé par sa créature doivent fonctionner comme des allégories ou des mises en abyme du rapport de l'écrivain à son œuvre et à ses pairs. Aussi la mince anecdote de la genèse se voit-elle ramifiée et complexifiée. Le brouillage des niveaux narratifs, la multiplication des points de vue, des narrateurs et des figures autoriales, réduites *in fine* au seul capitaine Walton, rappellent la virtuosité des fictions nabokoviennes¹⁴. Éditeur implanté dans un Londres très contemporain, Robert Walton porte le même nom que le personnage fictif et narrateur principal de *Frankenstein* de Mary Shelley. Et il est aussi capitaine de son état. On ne saurait afficher avec plus de désinvolture l'arbitraire de la fiction. *Bravoure* est un livre qui se joue de nous. Et c'est un capitaine postiche qui nous mène en bateau. En 1984, soit 168 ans après les événements de

7 « Emmanuel Carrère. *Un roman russe*. Entretien avec Angie David », *La Revue Littéraire*, n° 29, hiver 2006-2007, p. 92.

8 *L'Amie du jaguar*, Paris, Flammarion, 1983, P.O.L., 2007, p. 10-11.

9 *Ibid.*, p. 12.

10 Denis Mellier dans *Les écrans meurtriers : essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, éd. du Céphal, 2002, p. 187.

11 *L'Amie du jaguar*, *op. cit.*, p. 275. Paranoïaque, Victor s' imagine demeurer aphasique pour ne pas fournir d'explications au docteur Carène. « Hors d'atteinte », il pourrait alors « reconstituer le soliloque qu'il avait tenu dans la bibliothèque avant de se taire ».

12 *Ibid.*, p. 276.

13 *Ibid.*, p. 279.

14 « Nabokov autrefois était mon dieu, sa morgue et sa suffisance me sont avec le temps devenus insupportables, c'est drôle comme on change », confie Carrère au détour d'un article sur Michel Déon, *Il est avantageux d'avoir où aller*, P.O.L., 2016, p. 373. Les jeux d'identité de *Bravoure*, le raffinement baroque de la composition ne sont pas sans rappeler *Feu pâle* ou *La Vraie vie de Sebastian Night*.

Diodati, Walton réécrit donc pour son bon plaisir la genèse de *Frankenstein* en imaginant ses conséquences dévastatrices sur ses principaux acteurs. Transgressant la frontière entre réel et fiction, entre auteurs et personnages ou entre personnages et lecteurs, Walton met en place un jeu de miroirs grimaçants qui risquent de rendre fous ceux qui n'en maîtrisent pas les règles.

Pour susciter le *pathos* fantastique, Walton se choisit une cible digne des victimes mises à l'épreuve dans les romans et films noirs : Ann, une séduisante jeune femme célibataire. Il s'agit pourtant d'une fausse ingénue : auteure pour la collection de romans sentimentaux dirigée par Walton, Ann n'adhère pas au premier degré à l'histoire du manuscrit. Elle en perçoit plutôt les maladroites et les fautes de goût. Elle cède pourtant à l'épouvante en constatant qu'elle est prise au piège d'un jeu qui lui échappe. Walton a imaginé une société secrète de lecteurs qui auraient pris les mémoires apocryphes de Frankenstein au pied de la lettre. Persuadés qu'ils sont les derniers Terriens, ils prétendent soustraire Ann aux griffes de méchants Martiens aux yeux noirs tant qu'il est encore temps. À la fois victime du jeu et à distance du jeu, Ann est la lectrice idéale de ce récit d'épouvante postmoderne, qui marie indifféremment les références au gothique noir et les comparaisons aux films d'horreur. Critique, Ann pointe l'artifice excessif de la fiction d'épouvante. Mais elle est aussi prise dans les rets d'une structure que seul un maître génial et sadique maîtrise : l'auteur. Sa trajectoire sera contrainte jusqu'à ce que le jeu de rôles prenne fin. Emblèmes des séductions de la fiction, les jeux de rôles qui ponctuent tout le livre sont aussi des métaphores inquiétantes de la lecture étant donné la folie qu'ils semblent provoquer. Tout n'est que jeu, mais c'est un jeu dangereux pour celui qui s'y risque. Cette double caractéristique de la fiction explique l'alternance dans *Bravoure* entre légèreté et terreur.

« Exercice de voltige mentale¹⁵ », *Bravoure* est la fiction d'épouvante que l'auteur se joue à lui-même, exorcisant à travers ses doubles les démons de la création littéraire. Mais la virtuosité a ses limites : Mary en fait le constat lorsqu'elle surprend Percy renouer laborieusement avec leur jeu d'interversion en « acrobate vieilli¹⁶ ». L'auteur de *Bravoure* ne court-il pas le risque d'une épuisante redite par rapport à ce qu'il a déjà écrit dans *L'Amie du jaguar* ? Il est possible que Carrère ait pressenti le danger d'un jeu qui vire à l'auto-parodie. Ses romans suivants abandonnent le vertige infini d'une fiction sans limites. Dans *La Moustache* et dans *La Classe de neige*, les histoires d'épouvante ne rendent pas les protagonistes fous. Elles annoncent plutôt les épreuves qui attendent les personnages. Elles installent en outre une tension propice au déchaînement du délire (*La Moustache*) ou du fantasme (*La Classe de neige*).

Dans *La Moustache*, le film *People will talk* de J. L. Mankiewicz met en lumière le désaccord du héros et de sa femme qui ne perçoivent plus la même réalité. Le résumé et le commentaire du film pointent la discordance entre les deux intrigues sur lesquelles est construit *People will talk* : d'un côté, le mélo médical au réalisme « gnangnan », de l'autre, l'histoire « du village de fous où on lynchait le boucher en s'apercevant qu'il était médecin, où les gens commettaient des meurtres après avoir purgé la peine qui les sanctionnait¹⁷ ». Particulièrement tarabiscotée, la fin du film distille des éléments de films d'épouvante dans un scénario léger et petit-bourgeois. Ce court-circuitage de la comédie par des éléments inquiétants (machination, menace de lynchage, résurrection d'un condamné à mort...) n'est pas sans rappeler la trame même de *La Moustache* qui commence sur un air de comédie bourgeoise – comme tous les héros des premiers romans de Carrère, le protagoniste est d'abord persuadé que sa compagne joue un jeu avec lui – pour se terminer à la manière d'un film d'horreur glaçant. Comme le médecin de *People will talk*, le héros de *La Moustache*, convaincu d'être la cible d'un complot, se voit obligé de fuir sa ville pour affirmer son identité. La ressemblance entre les *scenarii* s'arrête là. *People will talk* se clôt sur un *happy end* : lors de la scène du procès, le faux boucher et vrai médecin emporte l'adhésion de ses pairs, quand bien même ses explications ne tiendraient pas debout. *A contrario*, *La Moustache* se referme sur une scène aussi solitaire que cauchemardesque : celui qui n'a convaincu personne finit par se suicider dans une scène de rasage tournant à la boucherie.

Ce n'est pas la première fois que Carrère expose son lecteur à ce type de final terrifiant. L'enfermement mortel du héros dans son délire n'est pas sans rappeler le motif obsédant de l'espace clos dont il devient impossible de sortir¹⁸. Le cauchemar du piège étroit, devenu unique « réalité » pour le corps et la conscience du sujet, est d'autant plus insoutenable qu'il vient boucler une histoire commencée sur le ton de la

15 *Bravoure*, *op. cit.*, p. 295. La formule caractérise le jeu que Mary se joue à elle-même en écrivant un double journal. Elle prend une coloration métalittéraire eu égard au titre du livre et à sa thématique.

16 *Bravoure*, *op. cit.*, p. 310.

17 *La Moustache*, Paris, P.O.L., 1986, « Folio », p. 51 pour les deux citations.

18 Voir Sylvaine Lecomte-Dauthuille, « Le récit comme piège : fiction et épouvante dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère », *Les Cahiers du Ceracc*, n°8, 2014 [en ligne].

blague¹⁹ ou briser le cours d'un récit de guérison²⁰. À chaque fois, ces brefs récits enchâssés dans la trame du récit principal prennent une fonction spéculaire, soit qu'ils explicitent l'angoisse métaphysique profonde de l'écrivain au centre du livre, soit qu'ils mettent en abyme la chute de l'intrigue principale. *La Classe de neige* bruisse de ces micro-récits effrayants, éclairant par un jeu d'anamorphoses, l'histoire principale du fils menacé de mort par son propre père. Dans la bibliothèque du petit Nicolas figurent en bonne place les *Histoires épouvantables* et les *Contes et légendes de l'Égypte ancienne*. Jouxant le dictionnaire médical du père, ces ouvrages contiennent des leçons d'anatomie particulièrement sordides. L'histoire d'Isis et Osiris, qui retient particulièrement l'attention du garçon, narre l'atroce assassinat d'Osiris, démembré par son frère puis rapiécé et momifié par sa sœur. Mais ce conte finit quelque part encore trop bien pour que le narrateur, épousant le point de vue de Nicolas, s'y attarde. *La Patte de singe* fascine davantage l'enfant, comme en témoigne la fin du chapitre 4 qui détaille cette version terrifiante du conte des trois souhaits. La cupidité des paysans candides se voit sanctionnée cruellement : leur premier vœu (obtenir une somme d'argent) est satisfait au prix de la mort atroce de leur fils broyé à l'usine ; le second vœu (revoir leur enfant) est comblé au prix d'une vision traumatisante : l'enfant réapparaît sous la forme d'un « corps déchiqueté²¹ ». Il ne reste plus aux parents qu'à souhaiter mourir le plus rapidement possible. C'est bien entendu sur le second vœu qu'insiste le narrateur, décrivant le corps mutilé suivant des détails terrifiants qui ne figurent pas dans le conte de W.W. Jacobs. Charrié par les contes mais aussi par les objets censés constituer le savoir paternel (prothèses, dictionnaire médical), l'imaginaire du corps morcelé ne trouve pas de résolution narrative. À la différence des contes de la littérature de jeunesse, qui figurent la constitution du sujet suivant les images du démemberement temporaire puis de la réparation progressive du corps, les histoires de *La Classe de neige* s'arrêtent au stade inquiétant du dépècement.

Récit de formation d'un sujet mutilé, *La Classe de neige* est composé de micro-fictions tronquées, qui sont autant de prothèses destinées à combler les vides d'une réalité que l'enfant peine à s'expliquer ou que le père ne peut expliquer à son fils. L'histoire du trafic d'organes relève ainsi du conte d'avertissement au sens fort : le père met en garde son fils contre sa propre pulsion infanticide. Or Nicolas bricole d'autres fictions à partir de cette mythologie transmise par le père. Il agence à nouveaux frais ces histoires cruelles de ravissement d'enfants, jouant avec les morceaux du récit comme il manipule les squelettes et organes en plastique des bonshommes Shell. Nicolas comble les défauts d'une histoire, s'invente artificiellement un lien avec Hodkann ou avec son père. L'enfant fantasme ainsi une complicité avec son camarade en recomposant la trame d'un récit de morcellement. Dans cette première histoire, Hodkann avoue la mort terrible de son père démembré et se place sous la protection de Nicolas qui sait comment s'échapper aux trafiquants d'organes, contrairement aux autres élèves de la classe sauvagement attaqués. Plus tard, Nicolas acquiert l'autorité du conteur en se montrant capable d'expliquer à son camarade l'explicable meurtre de René et la disparition de son père. À chaque fois, le garçon essaye de faire coller les morceaux d'une histoire indicible. Il est tour à tour la future victime d'un assassin ; le protecteur de son allié Hodkann ; le détective maître de la situation face à son disciple benêt ; le conteur horrifié par sa propre histoire lorsqu'il s' imagine les derniers moments de René, enfermé dans le coffre, à la manière de l'enfant « enterré vivant²² » sur son lit d'hôpital. Ces récits d'épouvante disent tous de façon oblique le drame réel, sans en livrer toutefois une version complète. Comme dans *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, la fiction est chargée de dire l'indicible du traumatisme pour l'enfant. Mais, chez Carrère, la fiction-prothèse reste imparfaite face à une réalité monstrueuse.

Pire : il semble que c'est parce que la fiction est insuffisante que le réel devient monstrueux. C'est ce que semble indiquer le devenir-ogre d'Hodkann, clochardisé pour avoir passionnément cru au conte de son camarade. Indescriptible, la violence du démenti forme un trou dans le récit. Seule nous est montrée la métamorphose terrifiante d'Hodkann en SDF : une foi trop grande en la fiction a des conséquences épouvantables. C'est aussi ce que semble indiquer le tournant de l'œuvre de l'écrivain, délaissant le roman au profit de l'enquête. Qu'on ne s'y trompe pas. Le réel qui intéresse Carrère est furieusement romanesque : il regorge d'histoires autrement plus terrifiantes qu'un recueil de contes fantastiques²³. Mais à la différence de la

19 On pense à l'anecdote du Transsibérien racontée par Jim dans *Bravoure* (p. 216-218) et reprise au début d'*Un roman russe*, *op. cit.*, p. 15-18.

20 L'histoire de l'opération qui tourne mal et laisse un enfant sourd, muet et aveugle est rapportée dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, *La Classe de neige* et *Le Royaume*.

21 *La Classe de neige*, Paris, P.O.L., 1995, « Folio », 1997, p. 24.

22 *Ibid.*, p. 111.

23 On songe bien sûr à l'affaire Romand ou à l'histoire du Hongrois à l'origine d'*Un roman russe*. Carrère convoque en outre une nouvelle d'Edgar Poe et les récits de Philippe K. Dick pour mettre en lumière le caractère extraordinaire de la « mutation » de Paul, *Le Royaume*, *op. cit.*, p. 254-256.

fiction, soupçonnée de renforcer les blessures, voire de nourrir la folie du conteur et du lecteur²⁴, l'écriture des faits se veut pédagogique et, dans la mesure du possible, réparatrice.

□ Carrère explicite ce rejet des histoires d'horreur au début d'*Un roman russe*, *op. cit.*, p. 18-19 : « Pour me représenter ma condition, j'ai toujours recouru à ce genre d'histoires. [...] Aujourd'hui, je n'en veux plus. ».