La reconstruction de l'adversaire chez Emmanuel Carrère

Michel Biron

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/670>

DOI : 10.4000/fixxion.670

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Michel Biron, « La reconstruction de l'adversaire chez Emmanuel Carrère », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 23 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 17 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/670> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.670>

Ce document a été généré automatiquement le 17 février 2022.

Les contenus de la *Revue critique de fixxion française contemporaine* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La reconstruction de l'adversaire chez Emmanuel Carrère

Michel Biron

- 1 Dans ses *Études de silhouettes* (2010), Pierre Senges s'inspire d'ébauches de romans rédigées par Kafka, comme celle-ci : "Lorsque le combat commença, et que les cinq hommes lourdement armés sautèrent du fossé sur la route, je m'échappais en passant sous la voiture ; dans l'obscurité totale, je courus vers la forêt"¹. À partir de cet incipit, Senges imagine un roman de cape et d'épée, avec un héros combattant cinq "spadassins", cinq "bandits de grands chemins" ou encore cinq "mousquetaires du roi". Mais aussitôt il se ravise, s'avoue "las des capes et des épées, las des bottes et des feintes, fatigué d'avoir à, comment dit-on ?, tirer la rapière chaque fois que l'auteur en ressent le besoin, pour faire rebondir une intrigue irrémédiablement filandreuse et vaine". Les d'Artagnan, les chevaliers et les autres personnages pesamment romanesques, il en a assez : "je n'ai plus envie de poursuivre ces cavalcades et ces bavasseries de mousquetaires, je préfère m'escamoter en douce, pendant que les combats occupent ailleurs les spadassins et le lecteur : je passe sous la voiture et, dans l'obscurité totale, m'enfuis vers autre chose, hors du livre, qui ressemble si mal à une forêt profonde"². Double procès donc : du personnage comme héros, mais aussi du livre, en tant que mimésis. À la faveur d'un inépuisable festival intertextuel qui produit variations sur variations, Senges se débat chaque fois avec un personnage qui a tout lu et qui mêle l'aventure de ses lectures ou de ses écrits à son désir de sortir du livre.
- 2 L'ère de la lassitude prend le relais de l'ère du soupçon. Nathalie Sarraute reprochait au roman de ne plus être à la hauteur de "la réalité psychologique actuelle"³. Mais que dire de la nouvelle réalité psychologique un demi-siècle plus tard ? Si, en 1950, "le personnage n'est plus que l'ombre de lui-même"⁴, que reste-t-il de cette ombre aujourd'hui ? On ne voit plus que de vagues silhouettes comme celles qu'esquisse Pierre Senges. Des silhouettes kafkaïennes, vaporeuses, interchangeables, infiniment disponibles mais éternellement velléitaires, privées à jamais d'ennemis qui leur donneraient consistance, qui orienteraient leur destin, qui les rendraient mémorables. Chacun de ces personnages filiformes ou évanescents apparaît comme le contraire d'un

foudre de guerre, et c'est là tout son paradoxe : son potentiel romanesque est presque nul, et pourtant le romancier contemporain ne cesse d'imaginer le monde à partir de lui, comme si cet être sans volonté et sans adversaire, qui fuit vers "autre chose", incarnait malgré tout le héros problématique de notre temps. Dominique Rabaté voit dans les multiples "désirs de disparaître"⁵ un des plus étranges moteurs du roman français contemporain, actif chez Perec, Modiano, Quignard, Puech, Germain, Ndiaye, Viel, Carrère et plusieurs autres. Il associe cet héroïsme improbable à un monde placé sous le signe de "l'omnivisibilité", où disparaître relève de la prouesse puisque chaque individu est le prisonnier ou le jouet de toutes sortes de dispositifs de contrôle ou de repérage, auxquels il tente d'échapper, suivant une logique qu'exploite le roman noir. En même temps, souligne-t-il, devenir invisible, c'est courir vers sa propre mort, et cela ressemble à un sacrifice insensé à une époque où le désir non seulement n'est pas réprimé comme jadis, mais devient même une sorte d'obligation psychologique, le sujet étant sans cesse poussé à "aller au bout de son désir", entraînant ce que le sociologue Alain Ehrenberg appelle "la fatigue d'être soi"⁶.

- 3 Quel que soit l'angle sous lequel on aborde cette fatigue, que ce soit celui de la sociologie, de la critique littéraire ou d'un créateur comme Senges, le vieux conflit entre l'individu et le monde ne fonctionne plus comme avant. L'écrivain lui-même, quand il se compare à ses prédécesseurs ou à ses contemporains, ne se décrit plus en train de lutter pour affirmer sa singularité, comme on a pu le dire de l'écrivain tout au long de la modernité. La référence au conflit cède la place à une lucidité mélancolique fondée sur le sentiment d'absence au monde, perceptible par exemple dans telle remarque d'Olivier Cadiot décrivant le non conflit qui le sépare du monde : "Quelqu'un m'avait dit gentiment : *Mais pourquoi écris-tu comme ça ?* Très gentiment, avec une incompréhension douce, comme si je m'évertuais à fermer un œil en permanence ; comme si je parlais en poussant de petits cris à la place des virgules ou que je portais une perruque Louis XV pour aller faire mes courses. Pourquoi fais-tu ça ?"⁷. Aucune trace de la vieille haine du bourgeois dans ce dialogue comique entre l'écrivain et un lecteur de bonne volonté : on retient surtout de cette rencontre (ou non rencontre) la gentillesse (feinte ou non) du lecteur, la douceur de sa voix, pleine de compassion, face à laquelle l'écrivain n'a plus qu'à battre en retraite. Que faire en effet contre un tel assaut d'amabilité, d'ouverture, de bienveillance ? Dans un monde où l'inclusion est maximale, comment interpréter son sentiment d'exclusion autrement qu'en se sentant soi-même fautif, c'est-à-dire en se tenant responsable de son propre malheur ? Kafka, notait Elias Canetti, se faisait petit pour creuser "l'écart entre lui et le plus fort, en devenant toujours plus petit par rapport à ce qui est fort"⁸.
- 4 La solution kafkaïenne (se faire petit) est tentante, et on sait à quel point la filiation des Bartleby fascine le romancier contemporain⁹. Est-ce parce que l'adversaire est trop puissant ou parce qu'il n'y a tout simplement plus d'adversaire à qui se mesurer ? Le personnage de Senges, inspiré de Kafka, préfère en tout cas quitter la scène romanesque, s'enfuir "vers autre chose, hors du livre", tout en traînant derrière lui les bruyantes casseroles emplies de siècles de littérature. En s'effaçant, il marque l'esprit, dirait-on, plus qu'en cherchant à s'imposer. Sa fuite est pleine de sens, elle nous parle. Au lieu de projeter son "je" dans mille conflits romanesques (le combat entre le "je" de Kafka et les spadassins imaginés par Senges), au lieu d'opposer son désir à la loi ou à la médiocrité ambiante, façon XIX^e siècle, il plonge dans le brouhaha contemporain que décrit Lionel Ruffel et construit son identité à même ses multiples "compagnonnages". Il fait avec. Au "contre qui écrit-on" de jadis il substitue, avec curiosité et sans verser

dans le conformisme, la question du *cum* : avec qui écrit-on ? Le personnage contemporain se caractérise en premier lieu par sa conscience aiguë du temps qu'il habite, qu'il partage et auquel il adhère sans euphorie mais sans cynisme, avec ce qu'il faut d'ironie pour voir clair dans le jeu d'autrui et dans son propre jeu : "car il faut le redire, renoncer au contre ne signifie en rien consentement ou adhésion béate"¹⁰.

- 5 Dans un tel contexte, la quête du personnage ne s'oriente plus vers quelque gain symbolique ou matériel, mais vers une forme ou une autre de *résonance*, au sens que donne à ce terme le philosophe Hartmut Rosa¹¹. Ce dernier a fait de cette notion de résonance le pivot d'une nouvelle "sociologie de la relation au monde". À la différence d'une sociologie des ressources (argent, santé, liens sociaux stables), et plus particulièrement de la sociologie bourdieusienne fondée sur la lutte pour le capital économique, culturel, social et corporel, la théorie de Rosa, proche des travaux de Jürgen Habermas et d'Axel Honneth, rejette cette lecture *quantitative* des formes de vie et appelle à une lecture *qualitative*, axée sur la force de résonance que l'individu développe ou non dans l'espace social qui est le sien. Rosa hérite d'une série de constats qui fixent l'horizon de la négativité moderne, associée à l'aliénation (Marx), au désenchantement (Weber), à la réification (Lukács), à l'anomie (Durkheim) ou à la vie mutilée (Adorno), autant de signes de relations "manquées" au monde. Celles-ci dépendent bien sûr de l'inégalité des ressources, mais on aurait tort, postule Rosa, de considérer cette inégalité uniquement du point de vue de la quantité de ressources disponibles. Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans le détail de cette théorie, mais la lecture qui suit prend appui sur elle pour penser le personnage romanesque autrement que sous l'angle du conflit entre les valeurs authentiques qu'il incarne à titre individuel et la dégradation globale des valeurs en marchandises. Le personnage contemporain sait bien qu'il n'échappe pas lui-même à ce vieil ordre conflictuel du monde, mais il le vit comme si ce n'était plus vraiment son affaire, comme si son drame à lui venait plutôt de la perte de résonance : "Vous aussi, vous vous êtes intéressé au monde. C'était il y a longtemps ; je vous demande de vous en souvenir"¹², écrit Michel Houellebecq au début d'*Extension du domaine de la lutte*. Ce réalisme contemporain explore les limites de la préposition "avec" : il commence là où se manifeste la non-relation au monde, d'où la fascination pour un type de personnage déconnecté, "hors d'atteinte" pour prendre une expression emblématique de l'œuvre d'Emmanuel Carrère.

Qu'est-ce qu'un bon personnage ?

- 6 Dominique Rabaté a remarqué très tôt la place centrale de cette formule "hors d'atteinte" chez Carrère, qui l'emploie de diverses manières dans presque tous ses livres. Il ne s'agit pas seulement d'un "gimmick", comme le dira l'auteur¹³, mais d'un motif structurant, "fantasme majeur de l'œuvre de fiction"¹⁴. Le plus souvent, l'expression est synonyme de grand bonheur, et même de délivrance : "il ne désirait plus que cela : être hors d'atteinte"¹⁵ ; "[i]l les envoyait presque d'être ainsi déchargés de toute responsabilité, hors d'atteinte"¹⁶ ; "il apprend à se retirer en lui-même et à atteindre la zone où il est tranquille, hors d'atteinte"¹⁷ ; "[l]e bonheur c'est de se mettre hors d'atteinte"¹⁸. Cette quête du non conflit est au cœur d'un des premiers romans de Carrère, *Hors d'atteinte ?* (1988), centré sur le personnage de Frédérique qui, dans la trentaine, est happée par sa toute nouvelle passion du jeu et déserte son monde ancien (son ex, son fils, son travail, sa famille, son appartement parisien) pour vivre de casino

en casino, littéralement hors d'atteinte. Comment a-t-on pu la laisser s'éloigner ainsi, sans résister le moins au sa disparition ? Comment en particulier l'ex de Frédérique a-t-il avalé ses silences et ses mensonges : "Il aurait pu, pensait-elle, il aurait dû l'assaillir de questions, envoyer promener pour une fois la discrétion et le droit de chacun à faire ce qui lui plaît, se fâcher, pour finir par refuser abruptement de favoriser ses absences en se chargeant de Quentin"¹⁹.

- 7 Ce roman, comme les deux premiers (*L'amie du Jaguar* en 1983 et *Bravoure* en 1984), Carrère les reniera plus ou moins²⁰, surtout pour des raisons de style, en substituant à la sophistication narrative inspirée de Nabokov et du Nouveau Roman l'écriture de l'enquête au "je", plus simple et plus conforme à la manière qu'il adoptera à partir de *L'adversaire* (2000). La critique insistera d'ailleurs, comme le romancier lui-même, sur cette opposition entre les deux versants de son œuvre, opposition renforcée par la décision d'abandonner l'étiquette "roman"²¹. Il est vrai qu'à partir du moment où Carrère choisit d'écrire au "je" et de nommer ses personnages de leur "vrai nom", que ce soit celui du criminel Jean-Claude Romand, de sa mère Hélène Carrère d'Encausse (*Un roman russe*) ou du juge Étienne Rigal (*D'autres vies que la mienne*), le pacte de lecture s'en trouve modifié : ce ne sont plus des "inventions", et leur auteur refuse d'ailleurs de les appeler "personnages". Même le plus romanesque des héros de Carrère, Édouard Limonov n'en est pas un s'il faut en croire la quatrième de couverture : "Limonov n'est pas un personnage de fiction. Il existe. Je le connais".
- 8 Mais comment distinguer le personnage et le non personnage ? Carrère s'est expliqué à ce sujet lors de la réception du Prix de la Foire internationale du livre de Guadalajara en 2017, et y reviendra dans *Yoga* (2020) : s'il est vrai qu'on ne peut pas distinguer, en littérature, le personnage "réel" et le personnage "fictif" comme cela peut se faire au cinéma (où la présence d'un acteur permet de distinguer le film du documentaire), Carrère estime que le romancier peut produire un effet similaire au documentaire en choisissant de désigner son personnage à partir de son "vrai nom". Il peut aller plus loin en soumettant son manuscrit à son personnage, comme il le fait pour Étienne Rigal, mais il importe assez peu, en définitive, d'accorder ou non un tel pouvoir d'intervention à son personnage. Seule compte la possibilité que le personnage réagisse *hors du livre* : il suffit que le personnage puisse se rebeller *réellement* contre l'écrivain pour qu'il ne soit plus un personnage de fiction²².
- 9 Tout individu peut ainsi devenir un personnage. Mais alors, comment discerner un bon personnage ? Sur ce point, Carrère donne très peu d'explications. Dans *Un roman russe*, le plus explicitement autobiographique de ses livres, l'écrivain et son équipe de tournage cherchent désespérément des personnages pittoresques pour le film qu'ils souhaitent réaliser à Kotel'nitch, là où a été interné pendant plus de 50 ans un prisonnier hongrois récemment rapatrié dans son pays natal, mais dont l'histoire s'est révélée à peu près sans intérêt. Personne ne comprend ce que ces Français sont venus chercher dans un endroit perdu comme Kotel'nitch, à 800 kilomètres de Moscou. À la toute fin du projet, au moment où il se demandait s'il ne fallait pas renoncer au film, faute de matériel, Carrère apprend qu'un de ses personnages secondaires, Ania, une jeune mère francophile qui a suivi l'équipe avec ferveur durant leur séjour à Kotel'nitch, est morte assassinée à coups de hache (comme l'usurière et sa fille dans *Crime et châtiment*). L'amant d'Ania, Sacha, ancien agent secret, se confie alors à Emmanuel, lui raconte qu'Ania lui aurait avoué avoir été une espionne française chargée de le courtiser, et qui ensuite serait tombée réellement amoureuse de lui : "Je n'avais pas eu

tort, décidément, de les trouver romanesques dès notre première rencontre, de l'appeler en plaisantant la Mata Hari de Kotelnitch"²³. Grâce à ce dénouement aussi tragique qu'inattendu, Carrère parvient finalement à réaliser son film.

- 10 La figure d'Ania n'acquiert pourtant aucune épaisseur dans *Un roman russe*, pas plus que celle de l'étrange fille au pair Jamie Ottomanelli dans *Le royaume*. Carrère et sa femme l'avaient embauchée, malgré ses allures de mendiante après avoir appris qu'elle avait gardé les enfants du romancier Philip K. Dick à San Francisco et surtout après avoir obtenu la recommandation d'un diplomate américain. Très tôt Jamie se révèle parfaitement cinglée et dysfonctionnelle, oubliant d'aller chercher les enfants à l'école, redécorant la maison à sa guise, peignant même sur les murs de sa chambre le Jugement dernier. Carrère et sa femme la congédient sur-le-champ, mais elle refuse de partir, tout comme elle l'avait fait, découvrent-ils, chez le diplomate, qui les avait donc sciemment induits en erreur en la recommandant, rien que pour se débarrasser d'elle. Carrère avait pris des notes sur ce personnage étonnant, encore une fois hors d'atteinte, qui incarnait pour lui une sorte de Job contemporain, vociférant sa misère et sa solitude, et qui lui a inspiré le début d'un roman intitulé *Le point de vue de l'adversaire*²⁴. Or ce projet de roman ne va pas plus loin et le personnage de Jamie sort de la scène aussi vite qu'il y est entré. Son histoire n'est qu'une anecdote, son personnage qu'une silhouette dont Carrère a conservé la trace dans ses cahiers : "Passé le moment de crise ouverte, il n'est plus question d'elle dans mes cahiers. Ou bien si, mais ce n'est plus vraiment elle, Jamie Ottomanelli, c'est le personnage du livre auquel j'ai songé tout cet hiver"²⁵. Ce n'était qu'un embryon de personnage, une ombre comme celles que décrit Pierre Senges, sans plus. Carrère avait imaginé qu'il pouvait en tirer quelque chose comme un roman, mais il finit par raconter plutôt l'échec de son projet, à la manière de Pascal : "Pensée échappée, je la voulais écrire. J'écris au lieu qu'elle m'est échappée"²⁶.

- 11 Le titre auquel songe Carrère ("Le point de vue de l'adversaire") indique bien dans quelle direction s'oriente sa quête de personnages, mais ni Ania ni Jamie ne constituent de véritables adversaires : elles manquent toutes deux de substance, d'autonomie, et ne sont pas à la hauteur du "je". On ne sait jamais où elles sont, pour citer une formule que Carrère empruntera à un autre personnage secondaire, le juge Étienne Rigal, qui joue toutefois un rôle autrement plus important dans *D'autres vies que la mienne* puisque c'est lui qui aurait convaincu l'écrivain de raconter l'histoire de sa collègue Juliette, morte de cancer. Incarnation de la loi, ce juge unijambiste (il a eu, lui aussi, un cancer) reçoit la famille de Juliette, dont Carrère fait partie puisqu'il a épousé la sœur de cette dernière. Étienne Rigal tient à leur livrer un témoignage, à leur expliquer pourquoi Juliette et lui ont été si proches : "Nous avons été de grands juges"²⁷. C'est cette phrase qui déclenche quelque chose de neuf, d'imprévu, donc de romanesque chez Carrère :

Cette phrase m'a alerté, cette phrase et sa façon de la dire. Il y avait une fierté incroyable, quelque chose d'inquiet et de joyeux à la fois. Je reconnaissais cette inquiétude, je reconnais ceux qu'elle habite de dos, dans une foule, dans le noir, ce sont mes frères, mais la joie qui s'y mêlait m'a pris au dépourvu. On sentait que celui qui parlait était un type émotif, anxieux, perpétuellement tendu vers quelque chose qui lui échappait et qu'en même temps ce quelque chose il l'avait, qu'il était établi dans une confiance imprenable. Pas de sérénité, pas de sagesse, pas de maîtrise, mais une façon de s'appuyer sur sa peur et de la déployer, une façon de trembler qui m'a fait trembler moi aussi et comprendre qu'un événement était en train de se produire.²⁸

- ¹² Ce paragraphe n'est pas seulement le portrait magnifique d'un personnage, mais constitue un événement. On assiste à la découverte existentielle du narrateur, bouleversé d'apercevoir chez autrui la même noirceur que chez lui, mais portée par une "confiance imprenable", comme s'il faisait face tout à coup à une présence que rien ne pouvait ébranler, plus puissante que lui, et qui l'affectait tellement lui-même qu'il en tremblait. Le portrait a quelque chose d'une scène de combat, mais sans le moindre combat : le narrateur trouve dans cet homme de loi, ce véritable "Autre", à la fois le reflet de sa propre nature, éternellement inquiète, et une lumière qui le révèle à lui-même comme il ne s'était jamais vu. Le récit qu'il tire de cette révélation n'a rien de romanesque au sens traditionnel, bien au contraire, et Carrère surligne ce déficit de romanesque à travers la voix de sa femme se moquant de son projet : "Tu es le seul type que je connaisse capable de penser que l'amitié de deux juges boiteux et cancéreux qui épluchent des dossiers de surendettement au tribunal d'instance de Vienne, c'est un sujet en or. En plus, ils ne couchent pas ensemble et, à la fin, elle meurt. J'ai bien résumé ? C'est ça, l'histoire ?" ²⁹. Tout le livre peut se lire comme la réponse à cette question.

Le grand adversaire

- ¹³ Aucun personnage de Carrère ne résonne davantage ni ne marque autant les esprits que celui de Jean-Claude Romand. *L'adversaire* demeure encore aujourd'hui le pivot de toute son œuvre, et pas seulement parce qu'il inaugure sa nouvelle manière d'écrire. C'est dans ce livre que Carrère donne à la figure de l'adversaire toute sa grandeur. *L'adversaire* reprend la question soulevée dans *Hors d'atteinte* ?, celle de l'indifférence sociale ou même de l'absence de toute société – confirmée par la facilité avec laquelle Frédérique s'est détachée de tous ses liens au prix de quelques mensonges. Sauf qu'ici, ce qui semblait placé sous le signe du hasard, du jeu et donc de la fiction est placé sous le signe de la nécessité et révèle tout le potentiel tragique du non conflit. Comment la famille immédiate et les amis de Jean-Claude Romand n'ont-ils pas assailli de questions ce faux médecin qui partait chaque jour à Genève, pendant dix-huit ans, en laissant croire qu'il était chercheur à l'Organisation mondiale de la Santé alors qu'il n'était rien du tout ? Qu'y avait-il de si honteux à avouer son échec à l'examen d'entrée, et pourquoi n'a-t-il jamais osé ensuite avouer son imposture ? Le déficit de volonté du personnage est à l'évidence celui de sa société, qui ne pose pas de questions et entretient le silence. Le bien-nommé Jean-Claude Romand représente la figure concrète et incontestable de l'être hors d'atteinte, muré en lui-même, prisonnier du personnage qu'il s'est inventé, mais un tel personnage est un prodigieux analyseur social : ce loser-imposteur-assassin est à l'ère contemporaine ce que l'exploité-prostitué Lucien de Rubempré fut pour Lukács à l'ère du capitalisme naissant ³⁰.
- ¹⁴ Le cinéaste Olivier Assayas résume bien l'ambiguïté de ce personnage problématique : "Au résultat je ne sais très bien ce qu'il est, un individu de type nouveau, incroyablement contemporain, un pur produit de notre monde ou alors une horreur primale sortie du fond des âges" ³¹. Ce n'est pas la "banalité du mal", comme l'a décrite jadis Hannah Arendt en parlant de la Shoah, mais quelque chose de plus mystérieux encore, qui tient moins à la pure psychose ou à ce qu'on voudrait appeler "l'extraordinarité du mal" qu'à "l'absence au monde" ³², celle que Jean-Claude Romand incarne totalement, de façon si stupéfiante, si peu vraisemblable et pourtant si réelle.

Car un personnage aussi fantomatique a besoin, pour exister, d'une société fantomatique, d'une société où la fragilité du lien social devient non seulement possible, mais un fait avéré, et même une sorte de révélateur de la violence telle qu'elle surgit de la douceur même du personnage – car Carrère insiste sur la non conflictualité du tueur (de l'avis de tous, "un type gentil"³³). Le réalisme de ce reportage romanesque plonge le lecteur au cœur de la contradiction la plus troublante : dans un monde soi-disant déconflictualisé surgit la logique du crime le plus barbare.

- 15 Étienne Rabaté souligne ce que le titre même, *L'adversaire*, a de génial et d'équivoque. Au sens étymologique, rappelle-t-il, l'adversaire signifie : "celui qui est situé en face", "qui est tourné contre". Il n'existe donc qu'en relation avec soi, indissociable de soi. Sans adversaire, le joueur de tennis ne peut pas jouer. Carrère insiste sur le sens biblique du mot, synonyme du "diable" ou du "démon". Mais en choisissant de parler de l'adversaire plutôt que de Satan, en préférant la litote à l'emphase, souligne Étienne Rabaté, Carrère interdit de faire du personnage "l'étranger radical"³⁴. L'adversaire, c'est celui vers qui on se tourne (*ad-versare* : tourné vers), et ce vis-à-vis est forcément tout près de soi; c'est le rival intime, l'ennemi intérieur. Il habite ce que Gilles Deleuze appelle, en parlant du "devenir animal", notre "zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation"³⁵. L'adversaire n'est pas une entité du dehors, il ne relève pas du "contre", mais du "avec"; c'est le compagnon terrifiant qui définit la logique relationnelle du "je", par un jeu de contrastes et par le mouvement que cette structure narrative permet entre le "je" et le réel extérieur. Carrère insiste d'ailleurs sur la présence en lui de cet adversaire. Dans *Le royaume*, il reviendra sur le titre *L'adversaire*, affirmant qu'il ne renvoie pas à Jean-Claude Romand, mais "à une instance qui existe en lui, comme en chacun de nous, sauf qu'en lui elle a pris tout le pouvoir"³⁶.

- 16 L'invention de cet adversaire passe non pas par l'intrigue linéaire, mais par le croisement de deux lignes temporelles, de deux personnages qui n'avaient, au départ, rien de commun. L'intérêt du récit repose entièrement sur la résonance que la figure de l'adversaire permet d'imaginer avec un "je" sans histoire, de se tourner vers un autre que lui-même qui ne soit pas pure extériorité. Car les deux figures ont beau mener des vies indépendantes l'une de l'autre, elles partagent le même temps, éprouvent le même vertige face à un monde déconflictualisé. C'est ce rapport de concomitance qui les lie dès l'incipit de *L'adversaire*, dont l'éditeur Paul Otchakovsky-Laurens affirme très justement qu'il s'agit d'un véritable manifeste littéraire³⁷ :

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. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas.

- 17 Les deux histoires se répondent symétriquement par-delà leur simultanéité : ce sont deux vies parallèles qui n'ont au départ rien à voir l'une avec l'autre, mais que le récit superpose comme si elles avaient au contraire tout à voir l'une avec l'autre. L'introduction du personnage de l'adversaire s'effectue ici par la syntaxe en chiasme de la phrase : le roman s'ouvre sur la figure de Jean-Claude Romand, au centre d'une proposition subordonnée ; suit la principale dont le sujet est le narrateur. La troisième phrase inverse l'ordre des personnages : "Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents", puis "Romand chez les siens". Dans chaque phrase, l'horreur est évoquée en position subordonnée ("pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants", "qu'il a tués après le repas"). Son histoire est racontée du point de vue du

“je”, qui s’efface toutefois de l’avant-scène pour créer des plans séparés. La caméra glissera ainsi d’un personnage à l’autre, les rapprochant sous le signe d’une commune adversité, qui naît du ventre même de l’époque pour ainsi dire. L’un et l’autre coexistent, non conflictuels et partageant un monde terriblement non conflictuel : ils sont littéralement contemporains. Tous les liens entre les éléments du récit sont des repères d’ordre chronologique, sans marqueur de causalité ou d’opposition : la date précise de l’événement et le moment du jour, la locution “pendant que”, l’âge du fils du narrateur et celui du fils assassiné, la succession des événements (“ensuite”, “après”). Le récit du fait divers est subordonné au récit du “je” : c’est ce dernier qui engage le lecteur à le suivre dans ce qui s’annonce comme un récit particulièrement pénible, douloureux, voire honteux (il se dira dégoûté lui-même par le rôle qu’il se trouve à jouer, lui qui prête vie à un personnage monstrueux). L’écrivain s’en expliquera, établissant un pacte de confiance avec nous, lecteurs, un pacte fondé d’une part sur des indications factuelles d’une précision impeccable, et d’autre part sur la transparence du geste qui le conduit à écrire sur un tel sujet, comme s’il écrivait sur lui-même. Nous ne sommes ni l’un ni l’autre de simples personnages romanesques, pas plus que vous, lecteurs : nous existons en dehors du roman, au-delà du roman, et au-delà du livre dirait Pierre Senegès, c’est-à-dire dans la forêt profonde du réel, là où le sujet se met non pas en scène, mais en danger.

- 18 “Le romanesque peut exister en dehors de la fiction”³⁸, affirme Carrère à la sortie d’*Un roman russe*, pour peu qu’il y ait mise en œuvre de cet adversaire qui ne soit pas un simple artifice. Dans chacun de ses romans, Carrère recherche des personnages réellement dissonants, qui oscillent d’une rive à l’autre de l’être, comme le protagoniste de *La moustache* passant ses journées dans le traversier de Hong Kong. À partir de *L’adversaire*, c’est au cœur du “je” lui-même que l’écrivain observe de telles dissonances. Dans *Le royaume*, le “je” fait ainsi comparaître le moi qu’il est devenu et le “moi” qu’il a été pendant sa période “saint Jean”, alors qu’il lisait quotidiennement les versets de son Évangile et en rédigeait un commentaire. Il relit les pages de ses cahiers où le converti qu’il était devenu se livrait au même exercice, mais face au “moi” ironique qu’il avait été : “je voudrais dialoguer avec ce petit moi d’il y a quelques semaines, qui s’éloigne”³⁹. Le compagnonnage dont parle Lionel Ruffel prend ici la forme d’une lutte des “moi” : à l’époque, le “moi” dominant était le croyant, qui regardait avec miséricorde le “petit moi” d’avant ; au moment où Carrère écrit *Le royaume*, c’est l’inverse, ou plutôt c’est encore un autre “moi”, fort de l’expérience d’une vie, qui confronte les personnages qu’il a été, et qui ont été chaque fois de vrais adversaires. Au conflit des classes se substitue ainsi le conflit des “moi”. Chacun de ces moi croit totalement à son personnage et ne joue pas de rôle : quand il est croyant, il l’est de façon entière (et même obsessionnelle : messe quotidienne, prières régulières, retraite au monastère s’il sent que la foi vacille). Même investissement extrême dans *Yoga*, alors que le “je” participe à la retraite du *Vipassana*, soit dix jours de méditation presque ininterrompue. Chaque fois, le personnage quitte les siens, échappe au monde quotidien et se compare à ce qu’il était, mesure ce à quoi il a échappé, bien souvent de justesse, construisant ainsi une véritable tension romanesque à même son personnage “hors d’atteinte”. Il en parle toujours avec une sorte d’amitié bienveillante, mais la honte n’est jamais entièrement bue, elle fait partie de son personnage, et mérite qu’il y pénètre comme un romancier entre dans la peau de ses héros. “Je raconterai ma conversion comme Flaubert a décrit les aspirations de Madame Bovary”⁴⁰.

- 19 Telle est l'aventure du personnage chez Carrère, tel est son potentiel romanesque. Le choc de *L'adversaire* ne tient pas tant au fait divers qu'il met en scène, dont le romanesque est atténué et relégué aux marges du récit ; il tient à la notion même d'adversaire, qui est à l'œuvre de Carrère ce que le domaine de la lutte, pour des raisons similaires, est à l'œuvre de Houellebecq. Le terrain de l'adversaire ne cesse en effet de s'élargir et d'envahir les zones les plus familières, les plus protégées de l'être, et de se dissoudre dans le brouhaha contemporain. Relisons Cioran : "Admettre tous les points de vue, les croyances les plus disparates, les opinions les plus contradictoires, présuppose un état général de lassitude et de stérilité. On en arrive à ce miracle : les adversaires coexistent – mais précisément parce qu'ils ne peuvent plus l'être"⁴¹.
- 20 Qui se souvient du nom des deux meurtriers dont Truman Capote a raconté le destin dans *In Cold Blood* (Dick et Perry) ? On n'a rien retenu de ces deux personnages, seulement la leçon de "non fiction" de l'écrivain. Carrère s'est expliqué sur son rapport à Capote, qu'il avoue avoir tenté d'imiter durant de longues années. Jusqu'à ce qu'il mette le doigt sur un désaccord de fond, qui touche à la forme narrative, à la nécessité d'intégrer dans le reportage l'aventure du "je" qui raconte. Par delà ce différend technique (que Carrère utilise aussi pour se distinguer de Marguerite Yourcenar dans *Mémoires d'Hadrien*⁴²), quelque chose de plus subtil se déplace à travers la figure obsédante et féconde de l'adversaire, qui peut sembler banale dans un contexte où l'individu livre bataille à des spadassins, mais qui devient rare et précieuse dans un monde où le personnage ne rêve que de fuir la scène du monde, de trouver refuge hors du livre. C'est comme s'il fallait reconstruire de toutes pièces cette figure disparue de l'adversaire, selon les termes propres au contexte contemporain. Ce faisant, Carrère s'élève au rang des écrivains qui marquent leur époque en trouvant le romanesque "hors du livre". Paradoxalement, c'est en prenant congé du roman qu'il en assume pleinement l'héritage si l'on accepte de définir celui-ci à la façon de Milan Kundera, c'est-à-dire en affirmant que la morale ultime de cet art est de "découvrir ce que seul un roman peut découvrir"⁴³.

NOTES DE FIN

1. Pierre Senges, *Études de silhouettes*, Paris, Verticales, 2010, p. 27-28.
2. *Ibid.*, p. 27-28.
3. Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, <Idées>, p. 87.
4. *Ibid.*, p. 88.
5. Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, présentation de Mathilde Barraband, Rimouski (Québec), Tangence éditeur, 2015, <Confluences>.
6. Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998 ; voir aussi David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, <Traversées>.
7. Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, t.1, Paris, P.O.L., 2016, p. 67.
8. Elias Canetti, *L'autre procès. Lettres de Kafka à Felice*, Paris, Gallimard, 1972.
9. Voir Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, traduit de l'espagnol par Éric Beaumatin, Paris, 10/18, 2002.

10. Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Verdier, 2016, p. 23.
11. Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfard avec la collaboration de Sarah Raquillet, Paris, Éditions La Découverte, 2018, <Théorie critique>.
12. Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 1994, p. 14.
13. Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dirs), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L., 2018, p. 30.
14. Dominique Rabaté, "Est-ce que dire, c'est faire ? Écrire pour faire 'effraction dans le réel' chez Emmanuel Carrère", dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (dirs), *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2016, p. 53.
15. Emmanuel Carrère, *Bravoure*, Paris, P.O.L. 1984, p. 11.
16. Emmanuel Carrère, *La moustache*, Paris, P.O.L., 1986, <Folio>, p. 148.
17. Emmanuel Carrère, *Limonov*, Paris, P.O.L., 2011, p. 449.
18. Emmanuel Carrère, *Le royaume*, Paris, P.O.L., 2014, p. 223. La formule est empruntée ici à Sénèque.
19. Emmanuel Carrère, *Hors d'atteinte ?*, Paris, P.O.L., 1988, p. 214.
20. "Entretien avec Angie David", dans *Emmanuel Carrère*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2007, <Écrivains d'aujourd'hui>, p. 10-17.
21. Voir Laurent Demanze, "Une façon de vivre", *Roman 20-50*, vol. 1, n° 57, 2014, p. 15.
22. Emmanuel Carrère, "L'écrivain, les assassins et la petite dame au fond de la province. Discours de réception du Prix FIL (Foire internationale du Livre)", dans Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dirs), *op. cit.*, p. 532.
23. Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, P.O.L., 2007, p. 380.
24. Voir à ce propos Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (dirs), *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2016.
25. Emmanuel Carrère, *Le royaume*, *op. cit.*, p. 97-98.
26. Pascal, *Pensées*, fragment 473.
27. Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, *op. cit.*, p. 103.
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, p. 110.
30. Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, La Découverte, 1999.
31. Lettre d'Olivier Assayas à Emmanuel Carrère, 3 janvier 2000, publiée dans Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dirs), *op. cit.*, p. 277.
32. *Ibid.*, p. 278.
33. Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, Paris, Pol, 2000, <Folio>, p. 187.
34. Étienne Rabaté, "Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction", dans Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dirs), *op. cit.*, p. 292.
35. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11.
36. Emmanuel Carrère, *Le royaume*, *op. cit.*, p. 432.
37. Paul Otchakovsky-Laurens, "L'amitié par le livre", dans Laurent Demanze et Dominique Rabaté (dirs), *op. cit.*, p. 201.
38. Florence Colombani, "Emmanuel Carrère, récit fantômes", *Le Monde*, 2 mars 2004.
39. Emmanuel Carrère, *Le royaume*, *op. cit.*, p. 126.
40. *Ibid.*, p. 132.
41. Emil Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 240.
42. "Là où je me sépare de Marguerite Yourcenar, c'est à propos de l'ombre portée, de l'haleine sur le tain du miroir. Moi, je crois que c'est quelque chose qu'on ne peut pas éviter. Je crois que l'ombre portée, on la verra toujours, qu'on verra toujours les astuces par lesquelles on essaye de

l'effacer et qu'il vaut mieux dès lors l'accepter et la mettre en scène." (Emmanuel Carrère, *Le royaume*, op. cit., p. 384-385).

43. Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 20.

RÉSUMÉS

Cet article aborde la question du personnage non-conflictuel contemporain à partir de la figure de l'adversaire telle que l'a imaginée Emmanuel Carrère. Après diverses tentatives plus ou moins fructueuses, l'auteur de *L'adversaire* (2000) trouve dans le tueur Jean-Claude Romand un personnage qui donne enfin toute sa force tragique au non conflit. Il ne s'agit pas de faire le portrait d'un être "monstrueux", qui serait l'incarnation du Mal comme on le voit dans le roman noir, et encore moins de tenter de comprendre ou d'expliquer les motivations profondes d'un tel tueur. Il s'agit plutôt de faire exister cet adversaire en face du "je", comme son vis-à-vis mais aussi comme son ennemi intérieur. L'histoire de Jean-Claude Romand s'entrelace ainsi à celle du "je", et cela produit un compagnonnage terrifiant de vérité. Par-delà cet exemple, il ressort de cette étude que la puissance romanesque du personnage de l'adversaire existe en dehors de la fiction. Carrère plonge le lecteur dans ce que Pierre Senges appelle "la forêt profonde du réel", là où le sujet se met non pas en scène, mais en danger.

INDEX

Mots-clés : personnage, non fiction, roman contemporain, adversaire

AUTEURS

MICHEL BIRON

Université Mc Gill