

„S’effacer devant les autres“

Biofictions chez Emmanuel Carrère et Javier Cercas

Cornelia Ruhe

L’une des tentations les plus fortes et les plus répandues, devant un fait divers, est d’en faire un symptôme – et plus il est sanglant, plus il est improbable, plus les interprétations et des diagnostics s’affirment et redoublent –, d’y déceler la manifestation de causes profondes et générales, comme si la société y recherchait les traces essentielles de sa défiguration par la négativité, ou de sa propre monstruosité, c’est-à-dire du prétendu Mal fondamental qu’elle génère et qui l’habite.
(Larnaudie 2016: 57)

1. Similitudes troublantes

Depuis 2015, les textes qui s’emparent d’un personnage historique pour montrer comment certains moments clés de l’Histoire mondiale se cristallisent autour d’eux sont regroupés sous le terme d’abord plutôt journalistique d’„exofiction“, qui a depuis peu commencé à faire son apparition aussi dans la recherche universitaire. Par le biais de ces personnages, les textes d’Olivier Rolin, d’Éric Vuillard, de Jérôme Ferrari, de Mathieu Larnaudie et de Javier Cercas par exemple abordent des questions plus générales d’éthique et de morale. Les auteurs y développent des personnages jouissant d’une certaine célébrité à leur époque et dont la vie acquiert un caractère exemplaire (cf. Ruhe 2020).

En traçant scrupuleusement une ligne entre fait et fiction, dans *Le météorologue* de Rolin, dans *Tristesse de la terre* de Vuillard et dans *Le principe* de Ferrari, les auteurs refusent un brouillage de ces catégories et essaient de rétablir la frontière entre faits et fictions, non sans commentaires métafictionnels concernant la difficulté de la tâche. Bien que tous les textes mentionnés se basent sur un important travail de recherche et d’enquête et peuvent ainsi être considérés comme ce que Dominique Viart appelle la „littérature de terrain“ (Viart 2018), ces démarches ne sont mentionnées explicitement que dans les

textes de Rolin et de Cercas qui ont de surcroît en commun d'être narrés à la première personne par un narrateur qui porte le nom de l'auteur même.

Ferrari, Larnaudie et Vuillard, quant à eux, tentent d'installer une distance vis-à-vis de leurs protagonistes par le biais d'une instance narrative plus classiquement romanesque. Jérôme Ferrari motive le choix de ce procédé par le fait qu'il „ressen[tait] une immense empathie pour Werner Heisenberg [son protagoniste]. C'est contre cette empathie qu'[il avait] dû lutter“ (Guichard 2015: 20). Pour y arriver, Jérôme Ferrari conçoit son texte comme le contraire de ce qu'Alexandre Gefen appelle une littérature de „l'empathie“, dont „la capacité du récit“ serait „de nous mettre à la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques“ (Gefen 2017: 12). Le personnage étant jugé trop problématique pour prendre la parole à sa place, la distanciation que permet l'introduction d'un narrateur fictif s'impose pour Ferrari.

Dans ce qui suit, j'aimerais poursuivre ces réflexions en me concentrant sur trois aspects: premièrement sur la question de l'instance narrative, plus explicitement sur l'implication de l'auteur dans son texte et sa constitution – question épineuse dans le cas d'un sujet contraint par les limites des faits historiquement avérés. Deuxièmement, la question de l'exemplarité sera au centre de mon intérêt. En dernier lieu, je soulèverai la question de la distance, question qui va de pair avec celle du contrôle. Pour ce faire, mon attention se portera sur l'auteur espagnol Javier Cercas, mais aussi sur son collègue français Emmanuel Carrère. Je traiterai donc des textes qui, si l'on tient à en déterminer le genre, ne sont pas à proprement parler des *biofictions*, car la part de fiction y est systématiquement problématisée et expulsée: sur la quatrième de couverture de *D'autres vies que la mienne*, l'auteur nous affirme que „tout y est vrai“ (Carrère 2009), Cercas fait varier dans ses romans l'assertion selon laquelle il s'agit de „un relato rigurosamente real, desprovisto del más mínimo alivio de invención o fantasía“ (Cercas 2014: 16). Bien qu'Alexandre Gefen considère que „la projection autobiographique du narrateur dans son récit“ est un „phénomène somme toute assez banal“ (Gefen 2004: 311), l'importance de la part autobiographique est peut-être le trait le plus saillant qui distingue les textes de Carrère et de Cercas d'autres bio- ou exofictions, de sorte que Louise Lourdou propose d'y voir „un renouvellement du genre biographique où parler de l'autre revient à parler de soi, et inversement“ (Lourdou 2016: 87; cf. Wagner 2018: 181; Larnaudie 2018: 483). Ils abordent le problème de la distanciation d'un protagoniste problématique d'une manière fort différente de celle de Ferrari, de Larnaudie ou de Vuillard, comme je le montrerai dans ce qui suit.

Il est presque troublant de voir à quel point les auteurs Emmanuel Carrère et Javier Cercas se ressemblent par leur œuvre, un aspect qui a jusqu'ici échappé à

la recherche, pour la simple raison qu’elle les a jusqu’ici exclusivement contextualisés dans le domaine de leur littérature nationale respective. Tous les deux, Carrère comme Cercas, écrivent aussi bien des fictions que des non-fictions. Alors que, dans le cas de Carrère, la période de fiction s’achève (du moins provisoirement) avec *La classe de neige* de 1995, Cercas fait alterner fiction et ‚documentaire‘. Tous les deux choisissent à plusieurs reprises d’écrire la vie de personnages historiques, d’un côté de personnages connus et ayant acquis une certaine notoriété, comme celle de l’écrivain – ‚mineur‘, selon Cercas (Cercas 2001: 78) – et politicien fondateur de la Phalange espagnole Rafael Sánchez Mazas et de l’écrivain – médiocre, selon certains critiques – et politicien russe aux tendances fascisantes Édouard Limonov dans le cas de Carrère (Carrère 2011); leurs romans *Soldados de Salamina* et *Limonov* ont „contribué[s] à remettre en circulation dans le grand public“ l’œuvre de ces auteurs (Rabaté D. 2014: 93, en parlant de *Limonov*). D’un autre côté, chacun d’entre eux consacre un texte à une figure d’imposteur – le faux médecin et vrai assassin de toute sa famille Jean-Claude Romand pour Carrère dans *L’Adversaire* (Carrère 2000) et le faux témoin et vrai opportuniste Enric Marco pour Cercas dans *El impostor* (en 1993, Jean-Claude Romand tua ses enfants, sa femme, ses parents et jusqu’à leur chien pour éviter qu’ils ne découvrent que, pendant 18 ans, il leur avait menti en leur faisant croire qu’il était médecin-chercheur à Genève, alors qu’il était un imposteur; Enric Marco est devenu tristement célèbre en Espagne pour s’être inventé une vie exemplairement résistante aux divers fascismes européens et notamment pour avoir affirmé pendant des années qu’il avait été interné dans le camp de Flossenbürg, alors qu’il n’était qu’un Espagnol ‚moyen‘).

Les deux auteurs consacrent de plus chacun un texte aux investigations menées dans l’histoire familiale, dans *Un roman russe*, à la reconstruction de la vie et de la mort du grand-père maternel de Carrère, accusé d’avoir collaboré avec les Allemands, et, dans *El monarca de las sombras*, à la reconstruction de la vie du grand-oncle maternel de Cercas, qui a fait la guerre civile espagnole du côté des franquistes. Les deux textes sont une tentative d’exorcisme – expression que Carrère emploie de manière explicite (Carrère 2007: 342) – faite au nom de la mère respective des auteurs à laquelle le texte est dédié chez Cercas et à laquelle dans les dernières pages d’*Un roman russe*, Carrère adresse une lettre qu’il conclut par ces mots: „Le livre est fini, maintenant. Accepte-le. Il est pour toi“ (Carrère 2007: 357).¹

1 Dominique Rabaté soutient fort pertinemment qu’à la fin du texte, „le dispositif reconduit une perversité originelle, et renvoie l’auteur aux manques d’une communication fatalement différée. On pourra aussi noter l’étrange équivalence qui se tisse dans le livre entre ses deux destinatrices féminines principales: cette équivalence révèle aussi l’impossibilité pour le désir, noué en double lien, de se satisfaire“ (Rabaté D. 2018: 235).

Les deux auteurs affichent également des postures discursives semblables, en disant par exemple avoir longuement hésité avant d'entreprendre l'écriture de leurs textes, au point de l'avoir parfois abandonnée ou d'en exclure catégoriquement l'achèvement,² ou bien en parlant d'eux-mêmes comme d'un „écrivain raté“ (Carrère 2014: 65) ou, dans le cas de Cercas, comme d'un auteur dont la carrière aurait capoté (Cercas 2001: 15).

Finalement, confrontés au problème de „trouver ma place face à votre histoire“ (Carrère 2000: 205), comme le formule Carrère dans *L'adversaire*, les deux auteurs choisissent d'inclure cette question dans leurs textes mêmes, en y faisant entrer leurs propres doutes et hésitations, en montrant que la dialectique que permet l'affrontement à l'autre, à un autre qui a des positions que l'on juge inadmissibles, les mène à une meilleure connaissance d'eux-mêmes. En refusant de parler pour l'autre et d'ainsi en assumer la position, ils reconnaissent d'un côté que cette place est vide, car, en tant qu'imposteurs, ni Romand ni Marco n'auraient jamais vraiment parlé pour eux-mêmes. D'un autre côté, en s'opposant à leur protagoniste dans un mouvement dialectique, en devenant leurs „adversaires“, ils refusent aussi, comme le dit Dominique Rabaté, de „tomber dans [leur] piège“ (Rabaté D. 2013: 271). C'est ainsi que la figure de l'auteur apparaît dans leurs textes non seulement comme un narrateur qui porterait par hasard le nom de „Javier Cercas“ ou d'„Emmanuel Carrère“, mais celui-ci en devient un protagoniste important, sinon *le* protagoniste du texte. Tous les titres mentionnés jusqu'ici étant constitués d'enquêtes dont les différentes étapes et démarches sont scrupuleusement relatées, l'œuvre des deux auteurs retrace en même temps l'histoire des protagonistes et la genèse de l'œuvre.

2 Dans *L'adversaire*, Carrère raconte qu'il a plusieurs fois abandonné l'écriture de ce livre, entamée en 1993 et menée à terme seulement en 2000. Dans *D'autres vies que la mienne*, Carrère dit avoir „abandonné pendant trois ans“ (Carrère 2009: 117) ce projet de texte, alors qu'il abandonne celui sur Limonov „pendant plus d'un an“ (Carrère 2011: 320). Cercas mentionne avoir beaucoup hésité avant d'entreprendre l'écriture de *Soldados de Salamina*. *El impostor* commence par cette phrase „Yo no quería escribir este libro“ (Cercas 2014: 15) et au début de *El monarca de las sombras* l'auteur espagnol explique que „antes de ser escritor yo pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobre él. Lo descarté precisamente en cuanto me hice escritor; la razón es que sentía que Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia, y que contar su historia no sólo equivalía a hacerme cargo de su pasado político sino también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba“ (Cercas 2017: 27–30).

2. Enquête et réhabilitation

Les enquêtes de Carrère et de Cercas profitent des résultats d’autres investigations qui les ont précédées – celles de la police pour *L’adversaire*, celles d’un journaliste pour *El impostor*. Les questions du „quoi?“ et du „comment?“ ont donc déjà été résolues, ce qui reste à creuser et ce qui alimente l’intérêt des auteurs est le „pourquoi?“, une question obsolète d’un point de vue juridique, mais centrale au niveau de l’éthique et de la morale. Tout en profitant des enquêtes existantes, les auteurs-narrateurs tentent de cerner de près le personnage central et son caractère, une entreprise qui est facilitée et en même temps compliquée par le fait que les personnages sont toujours en vie – mais sont des imposteurs. Dans des textes qui se placent résolument du côté du ‚vrai‘ ou du ‚real‘, l’imposture place l’auteur face à la fiction, une fiction qui, de subjective, s’est faite collective et est devenue ‚vérité‘ pour plusieurs décennies.

Comme le propose Maxime Decout dans son étude récente sur les figures d’imposteurs, celles-ci nous confrontent à des questions centrales de notre temps:

Leur omniprésence dans la littérature du XX^e siècle et du XXI^e siècle, sous des formes extrêmement inventives et variées, répond [...] à une triple crise qui prend racine aux XVIII^e et XIX^e siècles: une crise du savoir et de la vérité, dont la littérature souligne la fragilité tout en maintenant le rêve de les englober; une crise du sujet, qui renvoie l’être à ses impostures et son altérité; une crise de l’authenticité. (Decout 2018: 178)

Les enquêtes de Carrère sur Jean-Claude Romand et de Cercas sur Enric Marco portent, d’un côté, sur les raisons de leur imposture, de l’autre elles cherchent à mettre à nu le personnage qui se cache derrière les mensonges. Ce dernier aspect livrera des résultats fort différents, car si, comme le dit Decout, „les enquêtes sur les imposteurs cherchent à explorer les impasses identitaires tant du côté du vide que du trop-plein“ (Decout 2018: 179), Marco s’avère être un personnage du „trop-plein“, alors que „sous le faux docteur Romand il n’y avait pas de vrai Jean-Claude Romand“ (Carrère 2000: 99) ou, pour le dire avec les mots du metteur en scène Olivier Assayas, „Jean-Claude Romand n’a rien de ces monstres ordinaires pétrifiés de banalité, il est le vide lui-même“ (Assayas 2018: 278).³

L’aspect primordial pour les enquêtes semble pourtant un autre, comme le suggère Decout: l’imposture réussie de Romand et de Marco, leur façade respective maintenue pendant des décennies peut être lue comme le signe d’une crise épistémologique et linguistique. Puisque les rôles de témoin et de survivant, ou de médecin-chercheur qu’endossent les deux imposteurs sont

3 Étienne Rabaté constate également que les motivations de Romand restent „ce grand vide blanc“ (Rabaté É. 2018: 293).

constitués de paroles qui ont servi à construire leurs façades, ils font preuve du constat inquiétant que

[...] tout langage est potentiellement un artifice [...], qu'il est donc illusoire de croire qu'il dit le réel, que nous ne sommes pas détenteurs de nos mots et que ceux-ci, à l'extrême limite, pourraient n'être que des simulacres pour dénommer les choses et les êtres sans les atteindre vraiment. (Decout 2018: 178sq.)

L'imposture réussie ou du moins maintenue pendant des décennies prouve la précarité de ce qu'on nomme le ‚vrai‘ ou la ‚réalité‘, la fragilité du rapport entre les mots et les choses. Cette tâche devient d'autant plus difficile par le fait que Marco et Romand – dont le nom est, comme le souligne Dominique Rabaté, „tout un programme ironique“ (Rabaté D. 2018: 226) – ont usurpé avec la parole l'instrument-maître des auteurs.⁴ Ils ont écrit leur vie comme un auteur écrirait une fiction, à une exception près: „el novelista tiene licencia para mentir“ (Cercas 2014: 23), comme le constate Cercas, mais, dans la vraie vie, les mensonges, surtout s'ils prennent la dimension de l'imposture, ne sont pas à leur place. Par définition, l'auteur de fiction est un imposteur, mais un imposteur qui joue selon les règles et qui préfère, comme Cercas le constate amèrement, qu'on ne le traite pas comme tel (Cercas 2014: 21).

Le but de l'enquête menée par les auteurs est donc double: non seulement il faut mettre la main sur la ‚réalité‘ qui se cache derrière l'imposture, mais aussi trouver un moyen de la narrer qui permette de stabiliser le terrain instable de la vérité –, de réhabiliter la position de l'auteur et de récupérer l'autorité sur la parole – bien que, comme le dit si bien Dominique Rabaté, „le scepticisme qu'elle [la fiction] mobilise, comme interrogation sur ce qui est vrai ou non, réel ou fantasmé, [soit] évidemment sans solution“ (Rabaté D. 2016: 53).

L'intrusion de l'auteur en tant que personnage s'impose alors, ce que Dominique Viart a appelé „l'épaississement de la fonction narrative“ (Viart 2004, 298), bien que le rôle qui lui revient puisse d'abord sembler paradoxal: le terme de „biofiction“ montre que de tels textes peuvent contenir une part de fiction, fiction que l'auteur ajouterait à la trame narrative pour mieux articuler les faits. Cependant, la fiction dans *El impostor* comme dans *L'adversaire* ne provient pas de l'auteur, ce sont les protagonistes qui sont „pura ficción“ (Cercas 2014: 33) ou c'est „[leur] propre vie [qui] a été [leur] œuvre“ (Lourdou 2016: 88). En tant qu'imposteurs, ils se sont créé des vies complètement fictives et dignes de roman – ce ne sont donc pas les auteurs, mais les protagonistes qui

4 Dominique Rabaté suggère que ce souci des fonctions du langage serait caractéristique de Carrère, car pour lui, „un texte [...] serait idéalement performatif dans ses effets immédiats sur la réalité – ce qu'illustre la nouvelle écrite pour le journal *Le Monde* reprise dans le [*Un roman russe*]“ (Rabaté D. 2008: 66; cf. aussi Rabaté D. 2016: 55sq.).

introduisent la fiction dans le texte. L'auteur ne sera plus chargé d'agencer savamment fiction et fait, mais devra au contraire démêler les deux, détecter la part de fiction et la chasser du texte. Pour ce faire et pour authentifier son entreprise, il devient nécessaire de permettre au lecteur l'accès à l'atelier, qui lui est normalement défendu. Il faut, comme le formule Dominique Viart, „invit[er] le lecteur à partager les évolutions et les incidents de l'enquête“ (Viart 2018). Ce qui, dans des conditions ‚normales‘, constitue le squelette du récit que le texte rendra invisible, est mis au premier plan ici, la transparence étant censée être une preuve d'authenticité, bien qu'il s'agisse, comme le constate Arno Bertina, d'un „fantasme de transparence et de vérité“ (Bertina 2018: 425).

Le point aveugle de ces récits qui semblent pourtant n'épargner aucun détail au lecteur est que cette transparence ne concerne pas la part implicite de la réhabilitation de la fiction ou du moins de la position d'auteur. C'est pourquoi je ne parlerai pas, comme Sara Bonomo, du „choix de ne plus se cacher derrière la fiction“ (Bonomo 2016: 66), ce qui suggère une entreprise avant tout individuelle et autofictionnelle, mais plutôt d'un dispositif apologétique qui ne dit pas son nom. *L'adversaire* et *El impostor* sont également des luttes entre narrateur et personnage pour maintenir intact le „fantasme de contrôle“ (Rabaté D. 2016: 58).

3. L'exemplarité cathartique

Dans une scène assez unique de la littérature mondiale, un personnage rend visite à son auteur pour lui demander la permission de se suicider. L'auteur lui explique que ce ne sera pas possible, d'un côté parce que lui, l'auteur, a déjà décidé qu'il mourrait non pas de sa propre main, mais plutôt d'une indigestion suite à un repas trop copieux, de l'autre, parce que „no existes más que como ente de ficción“ (Unamuno 1998: 531). Le personnage s'insurge en disant qu'il serait tout aussi envisageable que l'auteur lui-même ne soit que „un pretexto para que mi historia llegue al mundo“ (Unamuno 1998: 532) et que, tout compte fait, il préférerait être maître de son propre destin au lieu de dépendre de la volonté de l'auteur. Finalement, son émancipation échouera tout de même et son chien bien-aimé se chargera de l'oraison funèbre.

Il arrive rarement qu'un personnage se prononce à propos du traitement (littéraire?) que lui réserve un auteur, plus rarement encore qu'il s'y oppose aussi violemment qu'Augusto Pérez dans la *novela Niebla* de Miguel de Unamuno. Ce que la conversation imaginée par l'auteur espagnol met en évidence, c'est que l'auteur y détient l'autorité sur le texte et sur ses personnages, au point d'orchestrer leur rébellion même. Augusto Pérez étant effectivement fictif, aucune instance externe au texte ne lui sera accessible pour

se plaindre de son auteur. Le cas est aggravé par le fait que l'auteur qu'Augusto cherche à convaincre de son existence porte le même nom que l'auteur extratextuel de *Niebla*. Miguel de Unamuno s'introduit ainsi dans son texte et trouble les positions d'auteur, de narrateur et de personnage, tout en restant aux commandes.

En tant qu'auteurs avisés du bon fonctionnement d'un texte, Carrère et Cercas se posent la question de leur rôle dans l'investigation et de la mise en texte du cas qu'ils traitent. Les textes de Carrère sont „traversé[s] par des questionnements inquiets sur ses droits et ses limites en tant qu'écrivain“ (Bonomo 2016: 67), il „pressen[t] confusément qu'il [lui] faudra un jour passer de la troisième à la première personne du singulier“ (Carrère 2014: 67). Alors que l'auteur français „semble se débattre entre un désir de tout contrôler et une envie de s'abandonner“ (Rabaté D. 2018: 236), Cercas, quant à lui, est plus combatif. Pour lui, le récit à la première personne, qui met le narrateur portant le nom de l'auteur sur le même plan ontologique que le protagoniste (historique), semble s'imposer d'emblée, alors que Carrère n'y arrivera qu'après de longues années d'hésitations sur la perspective à adopter. Au lieu de „s'effacer devant les autres“ (Jablonka 2016: 413), selon la définition du rôle de témoin par Ivan Jablonka, Cercas et aussi Carrère à partir de *L'adversaire* apparaissent au grand jour, de sorte que le lecteur ne pourra accéder à l'histoire qu'à travers la perspective qu'ils lui imposent.

C'est ici, avec l'introduction des auteurs dans leurs textes pour assurer non pas l'autorité sur les faits – dictés par l'histoire –, mais au moins sur leur interprétation, qu'intervient la question de l'exemplarité. Alors que Romand ou Marco pourront difficilement être considérés comme des figures exemplaires, c'est la prise de conscience des auteurs grâce à l'enquête qui sert de leçon salutaire aux lecteurs. De la sorte, l'exemple se multiplie – l'exemplarité négative du ‚cas‘ initial passe à l'arrière-plan, alors que surgit sur le devant de la scène l'auteur que la confrontation avec ce ‚cas‘ fait passer par un processus de purification morale qui prend, lui aussi, un aspect exemplaire – et, cette fois, positif.⁵

Le parcours épistémologique des auteurs et de leurs alter ego, les connaissances qu'ils acquièrent, les doutes dont ils souffrent, ne servent qu'à les amener à une épiphanie cathartique qui, pour être subjective, n'en est pas moins objectivable et exemplaire. Épiphanie double, car ce ne sera pas seulement l'énigme du motif de leur protagoniste qui sera résolue, mais surtout le problème de la perspective narrative par le biais de laquelle il faudra l'aborder. C'est son incapacité à trouver une perspective qui lui semblerait légitime qui fait que

5 Mathieu Larnaudie note dans ce contexte que „la confession est la modalité essentielle de la veine autobiographique de son œuvre“ (Larnaudie 2018: 485).

Carrère abandonnera pendant de longues années le projet d'écriture de *L'adversaire* (Carrère 2000: 205), alors que Cercas expérimente, dans *Soldados de Salamina*, différentes perspectives et se rend compte que le récit à la troisième personne (qui forme la deuxième partie du roman) „no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza“ (Cercas 2001: 142). La leçon morale, salutaire des récits en cache une autre, esthétique, nécessaire pour faire passer le message.

Paradoxalement, le récit téléologique de la lente prise de conscience des auteurs donne une téléologie et un sens au cas qu'ils examinent, bien qu'ils aient échoué à les trouver auparavant. Alors que, chez Unamuno, l'auteur n'était, comme le suggérait le protagoniste rebelle, qu'un prétexte pour que l'histoire du protagoniste voie le jour, pour Cercas et Carrère les histoires de Romand et de Marco servent de prétexte pour pouvoir raconter leurs propres prises de conscience⁶ – c'est le retournement de la *nivola* de Unamuno, où le protagoniste est un „ente de ficción“ et l'auteur un prétexte.

La catharsis de Carrère et de Cercas gagne le lecteur, mais elle comporte aussi un véritable danger, que j'aborderai en me référant à l'explication que Decout propose de l'effet cathartique en tant que

[...] phénomène, pour part individuel, qui est aussi collectif puisqu'il vise à purger le spectateur des terreurs liées à l'ordre incompréhensible des dieux ainsi que de la pitié envers le héros qui est la victime. Débarrassé de ces affects, il accède à la rationalité et à la responsabilité nécessaires au fonctionnement de la Cité. (Decout 2018: 137)

Si tant est que cela produise de „la pitié envers le héros qui est la victime“, pour les ‚cas‘ qui m'intéressent ici, cela ne peut qu'être considéré comme hautement problématique. Les protagonistes sont vivants et en contact avec les auteurs, ils se déclarent intéressés par la tournure que prendra la mise en récit de leur histoire. D'une manière plus ou moins voilée, les deux protagonistes espèrent que leur apologie sera faite et que le récit servira à blanchir ou du moins à rectifier leur image.

Jean-Claude Romand dit, comme le raconte Emmanuel Carrère, „qu'il comptait sur [lui] plus que sur les psychiatres pour lui rendre compréhensible sa propre histoire et plus que sur les avocats pour la rendre compréhensible au monde“ (Carrère 2000: 41). Son intérêt n'est donc pas uniquement de comprendre sa propre histoire grâce à l'œuvre de l'écrivain – ce qui serait, à la limite, louable –, mais aussi de la „rendre compréhensible au monde“ et de corriger ainsi l'image que le public se fait de lui. Le rôle de Carrère dans cette entreprise

6 Émilie Brière parle de „la subordination de l'événement à la subjectivité qui l'appréhende“ (Brière 2016: 79).

de blanchissement serait peu avantageux, comme le lui reproche une autre journaliste qu'il cite dans *L'adversaire*:

Il doit être ravi, non, que tu fasses un livre sur lui? C'est de ça qu'il a rêvé toute sa vie. Au fond il a bien fait de tuer sa famille, tous ses vœux sont exaucés. On parle de lui, il passe à la télé, on va écrire sa biographie et pour son dossier de canonisation, c'est en bonne voie. C'est ce qu'on appelle sortir par le haut. (Carrère 2000: 199sq.)

Le récit risque de se voir usurpé par les intérêts narcissiques du protagoniste et de justifier de la sorte des actes autrement injustifiables.

Cercas doit faire face aux mêmes objections, avant même d'avoir commencé l'écriture de son texte:

¿No estarás pensando en escribir sobre él? [...] Mira, Javier – me advirtió, muy seria-. Lo que hay que hacer con Marco es olvidarlo. Es el peor castigo para ese monstruo de vanidad. (Cercas 2014: 20)

Puisque les deux auteurs choisissent de ne pas „oublier“ leur cas respectif en abandonnant leurs projets d'écriture, ils doivent se positionner vis-à-vis du danger que leur texte puisse virer à l'apologie. Carrère, qui dit que „cette responsabilité [l]'effrayait“ (Carrère 2000: 41), opte pour un récit à la première personne, afin d'éviter qu'on ne le soupçonne de parler pour Romand.⁷ Il s'assure de la subjectivité de son récit jusqu'à la fin:

J'ai fait lire *L'Adversaire* à Jean-Claude Romand sur épreuves, en lui disant – la règle du jeu peut paraître cruelle, mais il l'a parfaitement comprise et ne l'a jamais discutée – que je ne toucherai plus un mot au livre, même pour une remarque tout à fait factuelle et facile à intégrer (la couleur de sa voiture par exemple). Je lui ai dit: „Même une correction de ce genre, je ne la ferai pas, parce qu'au point où l'on en est, je préfère assumer mes erreurs. Je ne peux pas, si peu que ce soit, prendre en charge votre vérité. Elle n'appartient qu'à vous“. (Carrère 2010)

En affirmant s'être libéré de toute tentative de manipulation de son protagoniste, Carrère se place résolument en dehors de tout discours apologétique, de toute empathie pour son protagoniste, tout en récupérant en même temps son autorité en tant qu'auteur. En même temps, il problématise son rôle dès le début du texte, où il souligne avoir

tout de suite caressé [Romand] dans le sens du poil en adoptant cette gravité compassée et compassionnelle et en le voyant non comme quelqu'un qui a fait quelque chose d'épouvantable mais comme quelqu'un à qui quelque chose d'épouvantable est arrivé, le jouet infortuné de forces démoniaques (Carrère 2000: 39).

7 Dans le volume de Laurent Demanze et Dominique Rabaté se trouve une version du premier chapitre de *L'Adversaire* „racontée à la troisième personne mais du point de vue du meilleur ami de Jean-Claude Romand“ (Carrère 2018: 262).

L'interprétation fatidique des actes de Romand semble renforcée par la chute du texte, où Carrère raconte la conversion du protagoniste (Carrère 2000: 216sq.), mais elle le semble surtout par son titre, que l'auteur dit avoir choisi pour ses références bibliques, mais aussi parce qu'on pouvait considérer l'adversaire „comme une instance psychique et non religieuse. C'est ce qui, en nous, ment“ (Tison 2000). Bien que Carrère dise se sentir mal à l'aise face à la foi récemment découverte de Romand, il clôt son roman par la phrase énigmatique „j'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière“ (Carrère 2000: 222), ce qui revient du moins à ne pas invalider les nouvelles fictions narcissiques du protagoniste.

Javier Cercas fait face au même problème en écrivant *El impostor*: son texte témoigne du souci de ne pas légitimer un personnage historique dont l'attitude lui semble inacceptable. Comme à son habitude, il aborde cette question au sein même du texte, en renvoyant à la fameuse phrase de Primo Levi dans l'appendice de *Se questo è un uomo*:

Peut-être que ce qui s'est passé ne peut pas être compris, et même ne doit pas être compris, dans la mesure où comprendre, c'est presque justifier. En effet, „comprendre“ la décision ou la conduite de quelqu'un, cela veut dire (et c'est aussi le sens étymologique du mot) les mettre en soi, mettre en soi celui qui en est responsable, se mettre à sa place, s'identifier à lui (Levi 1987: 211).

Cercas discute longuement ce problème qui l'aurait presque empêché d'écrire son roman et il le résout finalement grâce à sa lecture de *Mémoire du mal – tentation du bien* de Tzvetan Todorov. Il fait sienne la phrase de Todorov qui déclare que „comprendre le mal ne signifie pas le justifier, mais plutôt se donner les moyens pour en empêcher le retour“ (Todorov 2000: 137). Du moins la réaction de Marco, ce „maestro de la manipulación“ (Cercas 2014: 342), suggère-t-elle que Cercas serait arrivé à réaliser cette tâche difficile. Dans un entretien qui a suivi la publication du livre de Cercas, Marco „peste“ contre le livre:⁸

8 Son argumentation fait d'ailleurs écho à la réaction d'un protagoniste de Carrère, Édouard Limonov, à „son“ texte: dans un entretien accordé à *Наша Газета*, un quotidien russophone en ligne publié en Suisse, en janvier 2012, Limonov, moins discret que Jean-Claude Romand, soutient qu'il aurait seulement feuilleté le livre et connaîtrait à peine Carrère et qu'il serait, „конечно же“, „évidemment“, „сложнее и многообразнее“ (Ackerman 2012), donc „plus complexe et plus divers“ que le personnage du récit de l'auteur français. Cela est d'autant plus intéressant qu'en juillet 2011, dans son journal en ligne, Limonov note: „Читаю мою биографию: *Limonov*, автор Emmanuel Carrere, известный французский писатель. 489 страниц французского текста. Временами дружелюбно, временами враждебно. Чувствуется, что автор интеллигент и буржуа. [...] Каррер проделал большую работу. [...] Интересно, что будут писать критики“ („Je lis ma biographie: *Limonov*, de l'auteur français célèbre Emmanuel Carrère. 489 pages de textes français. Parfois amicales, parfois hostiles. On sent que l'auteur est un

„No he podido acabar de leerlo“, dijo del libro de Cercas, que llevaba en las manos, metido en una carpeta de gomas (luego precisó que ha leído la mitad y lo ha ido subrayando). „No tiene curiosidad investigadora, ha cogido al personaje y lo ha vestido como ha querido“ (Antón 2014).

L'auteur, quant à lui, précise dans le même journal qu'évidemment, Marco „ha leído [el libro] de pé a pá“, mais qu'il avait certainement été déçu par le fait que le livre ne soit pas l'„hagiografía“ à laquelle Marco s'attendait. Cependant, le fait que Cercas présente finalement Marco comme „una encarnación de la historia de su país, como un símbolo o un compendio o, mejor, como un reflejo exacto de la historia de su país“ (Cercas 2014: 433) semble le disculper de manière étrange: si tous les Espagnols sont des imposteurs, Marco n'aura somme toute que péché par excès de zèle.

4. Pactiser avec le diable?

Cercas problématise, lui aussi, son rôle d'auteur dans la reconstruction du „cas“ qu'il traite et il le fait en se référant non seulement à *De sang-froid* de Truman Capote, mais surtout au commentaire d'Emmanuel Carrère sur ce „livre de non-fiction absolue“ (Carrère 2010: 4) de l'auteur américain. C'est sur une analyse de cette réflexion que j'aimerais clore ma contribution.

Cercas relate que Carrère oppose Truman Capote à Charles Dickens.⁹ Capote se serait, comme le raconte Carrère, lié d'amitié avec les deux assassins dont il raconte l'histoire „dans un souci absolu et obsédant d'impersonnalité“ (Carrère 2010: 5). Il leur aurait promis d'intervenir pour éviter leur pendaison, mais, en même temps „il mettait des cierges à l'église pour qu'on les pend“ (ibid: 5), car ce serait (et cela sera) „la mejor conclusión posible de la historia, el remate que exigía su obra maestra“ (Cercas 2014: 183). Carrère suggère que Capote choisit la troisième personne et décide de ne pas s'inclure dans son livre parce qu'il se sent coupable. En même temps, dit Cercas, „Carrère insinúa que [...] Capote se salvó como escritor pero se condenó como ser humano“ (ibid: 184).

intellectuel et un bourgeois. [...] Carrère a accompli un énorme travail. [...] Il va être intéressant de voir ce qu'en diront les critiques“ (Limonov 2018, ma traduction).

9 Carrère a plusieurs fois parlé de son interprétation du texte de Capote (elle-même d'ailleurs basée sur une interprétation, celle du film *Capote* de Bennett Miller de 2005) – en y incluant l'histoire sur la Miss Mowcher de Charles Dickens – dans son discours de réception pour le prix FIL de Literatura en Lenguas Romances en 2017 (<https://www.semana.com/cultura/articulo/discurso-de-emmanuel-carrere-feria-del-libro-de-guadajajara/548766>, dernière consultation: 3 décembre 2018).

À la fin de *Limonov*, Carrère se voit pourtant tout aussi embarrassé que Capote avant l'exécution des deux assassins, car son protagoniste ne lui a jusqu'alors pas procuré de „fin satisfaisante“ (Carrère 2011: 485), comme le serait par exemple celle de se faire „descendre“ (ibid: 486). Dans *Un roman russe*, les choses ont mieux tourné pour lui, ainsi que le constate Dominique Rabaté:

C'est parce que le réel achève les choses qu'elles peuvent devenir des histoires à raconter. Cette règle scandaleuse, Emmanuel Carrère la rappelle avec honnêteté quand il souligne lui-même que c'est la mort tragique d'Ania qui va lui procurer la fin de l'histoire qu'il cherchait en vain à Kotelnitch. C'est avec cette mort qu'il trouve à la fois l'épilogue et le sens de l'histoire russe qui peut atteindre sa forme de film achevé. (Rabaté D. 2016: 59)

L'anecdote sur Charles Dickens que Carrère raconte et que Cercas reprend est différente: Dickens invente pour *David Copperfield* le caractère de Miss Mowcher, une femme méchante et mauvaise. Un jour, alors que le roman-feuilleton n'en était qu'à quelques chapitres publiés dans un journal anglais, Dickens reçoit une lettre d'une certaine Miss Mowcher vivant dans une petite ville de province, qui lui dit que son roman à peine commencé lui cause beaucoup de problèmes, que les gens se méfient désormais d'elle, lui envoient des missives anonymes, bref, que sa vie est un enfer par la faute de Dickens. L'auteur anglais prend une décision étonnante, il change le caractère de Miss Mowcher dès le prochain chapitre de son roman-feuilleton, elle devient un ange de bonté. Bien que Carrère, dans son discours de réception du Prix FIL, présente cette histoire comme une preuve „de la mayor libertad que puede ejercer un escritor“, Cercas suggère pertinemment qu'il la raconterait plutôt pour prouver „que el escritor inglés no sólo se salvó en ella como escritor, sino tambien como persona“ (Cercas 2014: 185).

Carrère utilise (et Cercas le relate) ces deux histoires pour justifier sa décision de ne pas s'absenter de *L'adversaire*, d'y choisir la narration à la première personne et d'y intégrer ses doutes et ses dilemmes moraux – ce qui lui permettra de se sauver en tant qu'auteur et être humain, et de souligner modestement (?) son comportement exemplaire.¹⁰ Cependant, Cercas propose que, bien que „el argumento de Carrère [sea] brillante y consolador“ (Cercas

10 Laurent Demanze commente la différence entre Capote et Carrère en disant que „[l]e renouvellement de l'œuvre et l'abandon du roman n'ont donc pas lieu en empruntant à Truman Capote ses usages impersonnels de la narration documentaire, mais en les déconstruisant. L'écriture de *L'Adversaire*, de *D'autres vies que la mienne* ou de *Limonov* se construit justement en renonçant à égaler le modèle intimidant du romancier américain, pour mieux s'en détacher par la conquête de la première personne et la mise en scène de 'l'ombre portée' de l'écrivain“ (Demanze 2018: 419).

2014: 185), il serait impossible d'écrire un livre sur un criminel sans „incurrir en algún tipo de aberración moral y por lo tanto [...] condenarse [...] sin pactar con el diablo“ (Cercas 2014: 186). L'auteur espagnol suggère donc que son équivalent français n'est pas sorti indemne de son aventure ‚romanesque‘, ni en tant qu'auteur ni en tant qu'être humain.

Alors que la remarque de Carrère parlant de son propre roman en se référant à Capote et à Dickens peut déjà être considérée comme de la littérature au second ou même au troisième degré, celle de Cercas sur Carrère tiendrait alors de la littérature au carré. Pour conclure, j'aimerais essayer d'en extraire la racine carré(r)e: Carrère justifie son entreprise en s'apparentant à Dickens et non pas à Capote, alors que Cercas fait une critique de Carrère pour se présenter en auteur encore plus critique vis-à-vis de sa propre posture, en auteur qui, conscient de risquer le pacte avec le diable, y échappe de manière exemplaire. Dans ce jeu de miroir complexe, il sied peut-être de se souvenir d'une assertion de l'auteur dans le même texte, où Cercas affirme que „[l]o primero que hay que hacer al leer una novela es desconfiar del narrador“ (Cercas 2014: 379).

- Askerman, Galina, „Эдуард Лимонов Я фактически не знаю Каррера и не читал ни одной его книги“, in: *Наша Газета*, 11 janvier 2012.
- Antón, Jacinto, „El periodismo, la literatura y el mentiroso. Enric Marco, protagonista del libro *El impostor*, carga contra su autor, Javier Cercas“, in: *El país*, 22 novembre 2014.
- Assayas, Olivier, „Lettre“, in: Demanze/Rabaté, 2018, 277–279.
- Bertina, Arno, „À bras-le-corps“, in: Demanze/Rabaté, 2018, 424–426.
- Bonomo, Sara, „S'écrire pour s'écrier: une délivrance?“, in: Reig/Romestaing/Schaffner, 2016, 63–74.
- Brière, Émilie, „D'autres vies par la vôtre. Une lecture offerte à Emmanuel Carrère, in: Reig/Romestaing/Schaffner, 2016, 75–85.
- Carrère, Emmanuel, *L'adversaire*, Paris, P. O. L., 2000.
- Carrère, Emmanuel, *Un roman russe*, Paris, P. O. L., 2007.
- Carrère, Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P. O. L., 2009.
- Carrère, Emmanuel, *Écrire, écrire, pourquoi? Entretien avec Nelly Kapriélian*, Paris, Bibliothèque publiques d'information, 2010.
- Carrère, Emmanuel, *Limonov*, Paris, P. O. L., 2011.
- Carrère, Emmanuel, *Le royaume*, Paris, P. O. L., 2014.
- Carrère, Emmanuel, „*L'Adversaire* (version alternative)“, in: Demanze/Rabaté 2018, 262–271.
- Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- Cercas, Javier, *El impostor*, Barcelona, Debolsillo, 2014.
- Cercas, Javier, *El monarca de las sombras*, Barcelona, Random House, 2017 (ebook).

- Dambre, Marc/Mura-Brunel, Alina/Blanckeman, Bruno (ed.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Decout, Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, 2018.
- Demanze, Laurent (ed.), Dossier critique: „Emmanuel Carrère: *Un roman russe, D'autres vies que la mienne et Limonov*“, in: *Roman 20–50*, 57, 2014.
- Demanze, Laurent, „Entre journalisme et littérature: l'ombre portée d'Emmanuel Carrère“, in: Demanze/Rabaté, 2018, 412–423.
- Demanze, Laurent/Rabaté, Dominique (ed.), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Paris, P. O. L., 2018.
- Ferrari, Jérôme, *Le principe*, Arles, Actes Sud, 2015.
- Gefen, Alexandre, „Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine“, in: Dambre/Mura-Brunel/Blanckeman, 2004, 305–319.
- Gefen, Alexandre/Vouilloux, Bernard (ed.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.
- Gefen, Alexandre (ed.), *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden/Boston, Rodopi/Brill, 2020.
- Guichard, Thierry, „Métaphysique quantique. Entretien de Thierry Guichard avec Jérôme Ferrari“, in: *Le Matricule des anges*, 161, mars 2015, 20–26.
- Jablonka, Ivan, *Laëtitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, 2016.
- Larnaudie, Mathieu, „Procès de Charles Manson“, in: Collectif Incultes, *En procès*, Paris, Inculte, 2016.
- Larnaudie, Mathieu, „Une autre vie que la leur“, in: Demanze/Rabaté, 2018, 482–488.
- Levi, Primo, Appendice à *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.
- Limonov, Édouard, „Читаю мою биографию *Limonov*, автор Эммануэль Каррер“, in: <https://limonov-eduard.livejournal.com/142645.html> (publié en juillet 2011, dernière consultation: 22 novembre 2018).
- Lourdou, Louise, „L'auteur et son double: *Je suis vivant et vous êtes morts, L'adversaire, Limonov*“, in: Reig/Romestaing/Schaffner, 2016, 87–98.
- Majorano, Matteo (ed.), *Chercher la limite. Écritures en tension*, Bari, Graphis, 2008.
- Rabaté, Dominique, „Passages à la limite. Roman et romanesque chez Emmanuel Carrère“, in: Majorano 2008, 65–78.
- Rabaté, Dominique, „Comprendre le pire: réflexions sur les limites de l'empathie“, in: Gefen/Vouilloux 2013, 267–278.
- Rabaté, Dominique, „Un héros de notre temps? *Limonov* et les pouvoirs de la littérature“, in: Demanze, 2014, 93–101.
- Rabaté, Dominique, „Est-ce que dire, c'est faire? Écrire pour ‚faire effraction dans le réel‘ chez Emmanuel Carrère“, in: Reig/Romestaing/Schaffner, 2016, 51–61.
- Rabaté, Dominique, „L'adieu au roman?“, in: Demanze/Rabaté, 2018, 226–237.
- Rabaté, Étienne, „Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction“, in: Demanze/Rabaté, 2018, 289–300.

- Reig, Christophe/Romestaing, Alain/Schaffner, Alain (ed.), *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Rolin, Olivier, *Le météorologue*, Paris, Seuil (Fictions & Cies), 2014.
- Ruhe, Cornelia, „L'‘exofiction’ entre non-fiction, contrainte et exemplarité“, in: Gefen, 2020, 82–106.
- Tison, Jean-Pierre, „Interview: Emmanuel Carrère, in: *L'Express*, 1^{er} février 2000.
- Todorov, Tzvetan, *Mémoire du mal – tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- von Tschiltschke, Christian/Schmelzer, Dagmar (ed.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Frankfurt/Main/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- von Tschiltschke, Christian, „Docuficción biográfica: *Las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas“, in: von Tschiltschke/Schmelzer 2010, 181–199.
- de Unamuno, Miguel, *Niebla*, in: Idem, *Obras selectas*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, 319–555.
- Viart, Dominique, „Fictions en procès“, in: Dambre/Mura-Brunel/Blanckeman 2004, 289–303.
- Viart, Dominique, „Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine“, in: *Repenser le réalisme. Cahier ReMix*, 7, 2018, s. p. (en ligne).
- Vuillard, Éric, *Tristesse de la terre*, Arles, Actes Sud, 2014.
- Wagner, Frank, „Emmanuel Carrère: Bon Chic Mauvais Genre(s)“, in: Demanze/Rabaté, 2018, 173–184.