

Sara Garneau (Université Laval)

La notion de vérité chez Emmanuel Carrère et la transformation de la figure auctoriale

Since the publication of *The Adversary* (2000), the author-narrator-character Emmanuel Carrère has adopted an authorial posture characterized by a concern over truthfulness. The author presents himself as long-suffering, authentic man, just as ready to expose himself in the nude as he is to deliver a truthful, liberating discourse. He values a writing of the real, associated with an idea of "truth", but tensions with actors in the literary field push him to readjust his author's staging and to reluctantly integrate fictional elements into his last book, *Yoga*. The work of Jérôme Meizoz, who develops the concept of *posture*, is instrumental in the analysis of the evolution of Carrère's self-representation in four books of his non-fictional cycle: *The Adversary* (2000), *My Life as a Russian Novel* (2007), *Other Lives but Mine* (2009), and *Yoga* (2020).

En 2020, le livre d'Emmanuel Carrère, *Yoga*, a été écarté de la deuxième sélection du prix Goncourt, après la publication d'une lettre ouverte de son ex-conjointe, la journaliste Hélène Devynck, dans laquelle elle dénonce l'utilisation de sa vie privée dans le livre. Bien que l'on ne puisse affirmer une causalité directe entre cette sortie médiatique et le choix du jury, ce débat fait ressortir certaines questions qui hantent la littérature contemporaine, notamment son rapport à la vérité – celle de l'auteur, mais également celle des sujets qu'il met en scène –, les frontières entre omission, fiction et mensonge, et plus largement les diverses mythomanies (Colonna 2004) derrière lesquelles se déguise l'œuvre littéraire. Carrère affirme dans *Yoga* qu'il a "une conviction, une seule, concernant la littérature [...] : c'est le lieu où on ne ment pas" (YG: 186). Il multiplie d'ailleurs les stratégies métadiscursives pour donner un effet de vérité au texte. La recherche de véridicité qui préside à son écriture entraîne un lot de problèmes éthiques, qu'il aborde autant dans ses textes que dans ses discours médiatiques.

Afin d'éclairer le débat entourant *Yoga*, j'analyserai l'évolution de la posture auctoriale de Carrère, à l'aune de la question de la vérité qui est à la fois une des obsessions de son œuvre et un enjeu critique majeur du début d'un XXI^e littéraire caractérisé par un "retour au réel" selon l'expression de Dominique Viart (Viart 2018). Comment cette question structure-t-elle l'œuvre de Carrère et définit-elle sa posture d'auteur ? De quelle "vérité" est-il question exactement ? Quelles tensions le discours de Carrère crée-t-il sur la scène littéraire ? En m'appuyant sur les travaux de Jérôme Meizoz, j'analyserai l'évolution de la représentation de soi de Carrère dans quatre œuvres de son cycle non fictionnel,¹ *L'adversaire* (2000), *Un roman russe* (2007), *D'autres vies que la mienne* (2009) et *Yoga* (2020). L'auteur s'y présente comme un homme souffrant, authentique, prêt à s'exposer dans la nudité pour livrer une parole vraie, libératrice. Conséquemment à cette posture, il valorise une écriture du réel, perçue comme plus *vraie* que l'écriture fictionnelle.

¹ Je mettrai de côté *Limonov* (2011) et *Le royaume* (2014), appartenant également à son cycle non fictionnel, mais qui traitent de questions historiques et épistémologiques débordant le cadre de cette étude – pour me concentrer sur ces quatre livres qui semblent former un tout organique où il développe sa posture auctoriale.

1 La question de l'auteur et la notion de posture auctoriale

Dans le sillage de l'analyse du discours et de la sociologie bourdieusienne, Jérôme Meizoz développe la notion de *posture*, désignant – selon l'acception de Viala qu'il reprend –, "la manière singulière d'occuper une 'position' dans le champ" (Meizoz 2007: 16). Cherchant, comme ses prédécesseurs, à poser "un regard sociologique sur le discours littéraire" (12), il développe un outil critique qui lui permet d'analyser "la présentation de soi" de l'écrivain (22–23). La posture inclut *une dimension discursive* (Meizoz 2005) qui désigne la manière dont l'auteur se met en scène à travers le discours – son *ethos*. Cette dimension comprend elle-même un discours *interne*, qui réfère à l'image que l'auteur donne de lui-même à travers ses textes, et un discours *externe*, c'est-à-dire la manière dont il se présente à l'occasion d'entretiens ou d'événements médiatisés où il est invité en tant qu'écrivain (Meizoz 2007: 23). La posture auctoriale inclut aussi une *dimension non-discursive*, correspondant aux aspects non-verbaux de la *conduite* de l'auteur, comme ses vêtements ou son langage non-verbal.

À partir de là, Meizoz esquisse "un répertoire de postures" (26) que l'on retrouve dans l'histoire littéraire comme celle de *l'écrivain-citoyen*, du *génie malheureux*, de *l'indigent vertueux* (25–26). Il propose un modèle d'analyse permettant de penser les postures singulières des auteurs en relation avec les représentations plus anciennes dont elles sont héritières. Ses travaux permettent d'inscrire les *je* auctoriaux à l'intérieur de *constellations posturales* (Stiénon 2008), de représentations collectives plus vastes. À l'intérieur de ces "répertoires de manières d'être 'écrivain'" (Meizoz 2016: 42), la singularité d'un auteur s'affirme, lui fabrique un nom qui en vient à constituer sa bannière, sa marque de commerce (75). À notre époque, le rôle de l'écrivain s'incarne de plus en plus dans une présence *en personne* sur la scène publique ou médiatique (Meizoz 2020: 17).

Cet outil descriptif me semble fécond pour analyser l'œuvre d'Emmanuel Carrère, un écrivain fortement médiatisé qui se met en scène, autant dans ses livres de non-fiction, que dans les nombreuses entrevues qu'il accorde aux journaux et à la télévision. Dans ses textes des deux dernières décennies, il explore les enjeux et les limites de l'écriture autobiographique, à travers un ensemble de livres qui font entrer le lecteur au cœur même des processus d'écriture.

2 L'évolution de la posture auctoriale de Carrère

2.1 *L'Adversaire* : une éthique de la révélation de soi

En l'an 2000, Carrère publie *L'Adversaire* (ADV), qui marque un jalon important dans son œuvre : il délaisse la fiction pour se tourner vers la non-fiction. Ce virage ouvre littéralement un nouveau cycle (Demanze & Rabaté 2018: 8). À travers une écriture du réel où il se représente lui-même en tant qu'écrivain, cet auteur pose un ensemble de questions existentielles, concernant, notamment, les rapports entre la vérité et le mensonge, entre le texte et le monde qu'il redécrit, entre l'écrivain et son œuvre, la mise en scène de soi et des autres.

La transition se déroule dans *L'Adversaire*, où le narrateur-personnage, Emmanuel Carrère – ou l'"inscripteur" (Meizoz 2007: 24) –, se présente sous les traits d'un reporter, un métier que la personne civile exerce effectivement. Campé dans une posture de *témoin* – terme qu'il utilise lui-même dans ses entretiens (Demanze & Rabaté 2018: 32 ; Leoni & Lussone 2018: 493) –, il enquête sur les événements sordides de la vie de Jean-Claude Romand, un homme ayant fondé son existence sur un mensonge. Le livre prend appui sur des événements réels, bien que d'apparence invraisemblable. Ainsi, Jean-Claude Romand, simulant une existence de médecin depuis dix-huit ans, vit sur l'usurpation de la fortune de ses proches qu'il

est parvenu à tromper jusque-là. Le 9 janvier 1993, à la veille d'être ruiné et découvert, pris au piège de ses mensonges, il assassine sa femme, ses enfants et ses parents, et rate son propre suicide.

Dans le récit, l'inscripteur, partagé entre son attrait pour cette histoire sordide et la honte de donner une voix à ce meurtrier, abandonne provisoirement l'écriture de son livre, ne sachant pas comment "trouver [sa] place face à [cette] histoire" (ADV: 203). Dans une lettre à Romand où Carrère raconte les difficultés qu'il rencontre dans l'écriture, il décrit les difficultés psychiques du meurtrier comme un "défaut d'accès à [lui-même], un blanc qui n'a cessé de grandir à la place de celui qui en [lui] doit dire 'je'" (ADV: 204). Il poursuit par une affirmation, souvent citée, parce qu'elle constitue le pivot du passage de l'auteur à la non-fiction:

Ce n'est évidemment pas moi qui vais dire 'je' pour votre compte, mais alors il me reste, à propos de vous, à dire 'je' pour moi-même. À dire, en mon nom propre et sans me réfugier derrière un témoin plus ou moins imaginaire ou un patchwork d'informations se voulant objectives, ce qui dans votre histoire me parle et résonne dans la mienne. (ADV: 204)

Dans ce passage, Carrère façonne une représentation de lui-même, fondée sur une éthique de la sincérité, de l'authenticité. Dans un entretien, il affirme : "Dès *L'Adversaire*, il m'est apparu comme évident que c'était une question d'honnêteté". Ainsi, c'est mû par un "désir d'honnêteté et d'humilité" qu'il décide d'assumer son *je* (Demanze & Rabaté 2018: 21). Il entre dans l'écriture du réel à travers un face-à-face avec Jean-Claude Romand – représentation du mensonge – qui lui permet de poser l'exigence de vérité qui préside à son écriture.

Faisant de ce procès, largement médiatisé à l'échelle nationale, l'épicentre de son œuvre, il emprunte les codes de la littérature d'enquête. Cette appellation désigne des œuvres qui, non seulement donnent lieu à une investigation, mais font également le "récit de l'enquête elle-même, ses aléas, ses impasses, ses échecs, ses hasards et ses trouvailles", en engageant la subjectivité de l'auteur (Viart 2018). Viart cite notamment *L'Adversaire* qui revendique une filiation avec *In Cold Blood* de Truman Capote. Mettant en parallèle l'existence de Carrère et celle de Jean-Claude Romand, l'œuvre s'inscrit dans cette perspective, comme en témoigne la phrase du livre : "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 [...]" (ADV: 9). La scène générique constitue un des "cadres qui configurent un positionnement littéraire" (Meizoz 2016: 45). Jouant sur ces codes, Carrère, déjà connu en tant qu'auteur de fiction, effectue une seconde entrée sur la scène littéraire, adoptant désormais une posture de véridicité qui déterminera la suite de son œuvre. Dans cet ouvrage, l'auteur se présente comme un écrivain sincère, prêt à engager sa subjectivité. Carrère mentionne ailleurs, dans une interview pour *L'Express*, que le titre du livre, *L'Adversaire* – agissant comme un repoussoir qui lui sert à bâtir sa figure d'auteur – renvoie à la figure du Satan, dont la "définition terminale [serait] le menteur" (Tison 2000). Il puise ainsi dans l'imaginaire judéo-chrétien pour valoriser une forme de littérature-vérité.

Il adopte de ce fait une posture d'écrivain, centrée sur une éthique de l'authenticité et de la révélation de soi. Meizoz fait remonter à Rousseau l'archétype de l'écrivain sincère, qui, légitimé par sa rupture avec la société, se considère en mesure de dire la vérité, conformément à une forme d'appel correspondant à une *catégorie théologique* (Meizoz 2005). Si, chez Rousseau, la sincérité exige une forme de désintéressement, incompatible avec la réussite sociale ou la richesse, elle se présente différemment – voire s'inverse – chez Carrère, un homme issu d'un milieu favorisé. Chez ce dernier, la sincérité est garante de la capacité du sujet à dire *je* et

s'oppose aux différents subterfuges dissimulant ce qui est réel et, par extension, à l'idée de fiction. Contrairement à Rousseau qui tend à s'exclure de la société et de ses mécanismes de reconnaissance, Carrère manie habilement les codes qui régissent le champ littéraire. En s'inscrivant dans une littérature d'enquête en émergence et en plaçant au cœur même de son œuvre un fait divers qui soulève déjà la curiosité du public, l'*Adversaire* assure à l'auteur un positionnement stratégique, autant dans les médias que dans les milieux institutionnels.

2.2 Deux formes d'écriture-vérité : l'exhibition et la révélation du secret

Dans *Un roman russe* (RR), la posture de sincérité de Carrère lui sert à légitimer une utilisation tendancieuse des histoires personnelles d'autrui. Mettant en place un dispositif textuel fondé sur une intrigue multiple (Huglo 2007: 206), il attaque l'interdit de dire, autant à travers le récit de son histoire d'amour avec Sophie – dont il exhibe la vie privée dans son récit – qu'à travers la révélation d'un secret familial. D'abord, il intègre, au sein du dispositif du texte, une nouvelle érotique qui aurait été publiée dans *Le Monde*. Cette dernière met en scène sa conjointe Sophie, qu'il imagine en train de se masturber publiquement dans le train, en lisant le texte de son amoureux, le jour même de sa parution. En parallèle, l'auteur-inscripteur-personnage relate les obstacles qu'il rencontre alors qu'il manigance un plan pour que Sophie se retrouve à bord d'un wagon au bon moment, dans le but de réaliser son propre fantasme de performativité littéraire.

Si la nouvelle est bien parue le jour dit, si le train circule bien le jour dit, si le bar n'est pas en grève, il est absolument certain – ou alors c'est à désespérer – que quelques-uns des passagers et j'espère des passagères s'y pointeront à l'heure dite, c'est-à-dire **maintenant**, dans l'espoir de t'identifier. Ils sont là, autour de toi. Je ne les connais pas mais je les ai convoqués il y a deux mois et ils sont là. Ça c'est de la littérature performative, non ? (RR: 182–183, en gras dans le texte)

L'inscripteur raconte comment son plan sera mis en échec par une crise conjugale entre Sophie et Emmanuel – dans laquelle se déploie une tension entre cachotterie et dévoilement, mensonge et vérité. Il fait également référence à la réception médiatique de la nouvelle, mentionnant la décision du quotidien de retirer son texte érotique, jugé scabreux : "Avant de monter en voiture, je parcours *Le Monde* au café. Le 'médiateur', qui une fois par semaine commente le courrier des lecteurs, consacre sa chronique à ma nouvelle et fait, au nom du journal, acte de contrition" (RR: 309). Marie-Pascale Huglo rapproche le dispositif *en direct* d'*Un roman russe* de la télé-réalité, y voyant une sorte de 'litté-réalité' (Huglo 2007: 206). L'intrigue entre Sophie et Emmanuel présente une forme de vérité-exhibition, une mise à nue totale de soi et des autres.

Parallèlement, l'inscripteur aborde un enjeu plus grave lié à l'écriture-vérité, celui de la révélation du secret maternel. Emmanuel, fasciné par ses racines russes, veut écrire l'histoire honteuse de son grand-père, disparu et probablement assassiné à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale pour avoir collaboré avec les nazis. Sa mère le somme de ne pas le faire. "Ce n'est pas ton histoire, c'est la mienne", lui dit-elle (RR: 315). Pour justifier sa transgression, il se met en scène sous les traits d'un homme souffrant, plongé dans une *dépression* (394), en quête d'une forme de libération par l'écriture.

L'inscripteur évoque un *secret toxique* (316), un silence étouffant, responsable de la transmission intergénérationnelle d'une malédiction (316), qui expliquerait jusqu'au suicide de son cousin (393). "Tu nous as dénié le droit de souffrir et notre souffrance t'entoure au point qu'il fallait bien qu'un jour quelqu'un la prenne en charge et lui donne une voix" (397–398), dit-il pour expliquer sa violation de

l'interdit maternel. Pour l'inscripteur, l'écriture de son livre relèverait d'une question de survie. Réduisant la question à un faux dilemme, il affirme : "Je n'ai pas sauté par la fenêtre. J'ai écrit ce livre. Même s'il te fait du mal, tu admettras que c'est mieux." (395) Il suggère ainsi qu'il était *contraint* par sa souffrance personnelle à dévoiler la vérité dans son livre, que la poursuite de son existence dépendait de cette prise de parole, de cette *victoire* sur le silence (398).

Il tient également ce discours dans les entrevues médiatiques qui entourent la sortie de l'œuvre. En 2007, peu après la publication d'*Un roman russe*, il déclare à la journaliste du quotidien québécois *le Devoir*, Danielle Laurin : "J'ai exorcisé le fantôme de mon grand-père, je me suis libéré de cette ombre. Je me sens libéré aussi parce que cette histoire que je portais en moi depuis si longtemps, j'ai pu l'organiser pour en faire une œuvre littéraire" (Laurin 2007). Engageant ses bons sentiments, Carrère prétend, par l'écriture-vérité, non seulement se guérir lui-même, mais aussi libérer toute sa famille du joug du silence, du déni, de la honte. Parlant de sa mère, il affirme : "[j'] écri[s] [ce livre] pour elle. Pour la délivrer, elle, et pas seulement moi" (RR: 132). Il exprime également la peur que l'ombre du grand-père se répande sur ses propres enfants, qu'il prétend protéger par le dévoilement du secret familial (392). Ainsi, puisant dans de vieux archétypes littéraires qu'il réinvente, il se présente comme une sorte de guérisseur souffrant, une figure d'aspect christique que Meizoz – à la suite de Starobinski – associe à Rousseau (Meizoz 2011: 22).

L'*ethos* d'écrivain malheureux que Carrère construit dans *Un roman russe* semble s'organiser en référence à un personnage de *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski. Dans ce roman, malheur et vérité sont intimement liés. Associant la douleur psychique à une sorte de lucidité supérieure, le protagoniste entretient une relation viscérale à la souffrance. En effet, pour l'homme du souterrain, une conscience accrue de la vérité est associée au malheur, lui-même lié à une forme de jouissance malade. "Je suis tout à fait convaincu que trop de conscience, et même toute conscience, est une maladie" (Dostoïevski 1992: 47), affirme-t-il. Puis, plus loin, il ajoute que "c'est précisément dans [...] ce chagrin qui vous pousse, en toute lucidité, à vous enterrer tout vif pendant quarante ans dans votre souterrain [...] que réside le suc de l'étrange jouissance dont j'ai parlé" (59). Fouillant dans de vieilles lettres écrites par son grand-père, l'inscripteur d'*Un roman russe*, Emmanuel, établit un lien entre son grand-père russe et ce personnage de Dostoïevski :

Le guignon le poursuivait, le monde lui était ennemi, mais il était surtout l'ennemi de lui-même, c'est ce qu'il ne cesse de dire sur un ton et un rythme dont je m'avise, en recopiant ces lignes, qu'ils sont exactement ceux de l'homme du souterrain dont Dostoïevski a transcrit l'inquiétude, la folie ratiocinante et l'atroce haine de soi. (RR: 96)

Carrère se met donc en scène sous les traits d'un écrivain malheureux, héritier d'un grand-père russe, vauté dans la souffrance, symbolisé par le personnage mythique de Dostoïevski. La quête de ses origines mène l'auteur-inscripteur-personnage en Russie où il fait un reportage, tout en tournant autour de l'objet interdit de son désir d'écrire, son aïeul, auquel le ramène la Russie : "Il me semble, grâce au russe, que se découvre à moi mon premier visage." (125) Comme le souligne Demanze, "l'écriture d'*Un roman russe* se fait ainsi en contre-texte d'une littérature russe qui structure en profondeur le texte par ses échos, ses modèles de reconnaissance et son atmosphère" (Demanze 2018: 9). Par ailleurs, la référence intertextuelle à Dostoïevski pourrait être interprétée comme l'une des nombreuses stratégies de l'auteur pour s'inscrire dans la lignée des grands écrivains.

Dans *Un roman russe*, l'écriture-vérité – à la fois exhibition et révélation – engage un dévoilement sans limites de son intimité et de celle des autres. Son discours sur

l'héritage de la souffrance – associé au protagoniste de *Notes d'un souterrain* – lui permet de justifier les transgressions de la vie privée d'autrui dont il exhibe l'intimité. Carrère admet d'ailleurs, dans des entrevues médiatiques, avoir blessé Sophie, sa conjointe de l'époque (Carrère 2020b), de même que sa mère, Hélène Carrère d'Encausse (Laurin 2007). À travers cette œuvre, il explore les confins de la posture de véridicité adoptée depuis *L'Adversaire*, en jouant autour de différentes limites. Ce petit jeu évoque le fantasme essentiel de l'auteur-inscripteur-personnage : "*C'est là que j'aime être, exactement : au bord et toujours repousser ce bord, effiler toujours plus cette pointe*" (RR: 176). Il aime se tenir aux lisières des gouffres, jouer à l'équilibriste, raconter sa vie pour essayer de la réparer et parfois écorcher celle des autres au passage.

Constatant le succès du livre, il affirme : "Les gens sont sensibles au risque que j'ai couru en l'écrivant et ça me touche profondément" (Laurin 2007). Comme le souligne Marie-Pascale Huglo, le discours de l'auteur "jouant les cartes du sentiment, de la sincérité, du suspens" participe d'un "argument de vente" (Huglo 2007). L'utilisation des effets accrocheurs de l'exhibition pourraient contribuer à inscrire l'œuvre dans une sorte de prêt-à-écrire. Toutefois, Carrère affirme sa singularité sur l'arène littéraire par sa manière d'interroger ses propres transgressions, de les théâtraliser au sein même de son œuvre, écrivant *dans le marché* (Meizoz 2020: 12), un marché dont il maîtrise bien les rouages.

2.3 L'élection et la rédemption

Malgré une réception critique généralement favorable (Noiville 2007 ; Devarrieux 2007), *Un roman russe* est taxé d'exhibitionnisme et de narcissisme par de nombreux lecteurs et critiques, autant sur des blogues comme *CritiquesLibres*² qu'au sein de la critique institutionnelle (Huglo 2007) et dans les médias (Merlière 2007 ; Massoutre 2007). Dans *D'autres vies que la mienne* (AUT), publié en 2009, l'auteur est pris d'une considération soudaine pour le consentement des sujets qu'il met en scène, comme s'il cherchait à réajuster sa posture, en réaction à sa dernière sortie publique et à ses possibles conséquences sur sa vie et celle de ses proches.

L'inscripteur témoigne de deux situations dramatiques auxquels il a été exposé par hasard, celle d'une mère ayant perdu sa fille dans le tsunami de 2004 au Sri Lanka, et celle de la mort de Juliette – la sœur de sa conjointe Hélène – qui laisse ses trois filles dans le deuil. Dans les deux cas, il présente son appel vers l'écriture comme une forme d'élection, offrant une image différente de celle de l'écrivain qui utilise la vie des autres comme matériau de création à tout prix : "La vie, [dit-il], m'a fait témoin de ces deux malheurs, coup sur coup, et chargé, c'est du moins ainsi que je l'ai compris, d'en rendre compte" (YG: 332). Il mentionne notamment l'invitation d'un des survivants du tsunami à écrire sur cette histoire : "Philippe m'a entraîné un peu à l'écart et demandé : toi qui es écrivain, tu vas écrire un livre sur tout ça ?" (AUT: 69) Cette idée d'*être choisi*, chargé de rendre compte d'un sujet, *destiné* à lui, en quelque sorte revient également dans son discours public, contribuant à légitimer sa prise de parole :

C'est peut-être un peu prétentieux, mais j'ai l'impression qu'on ne peut faire quelque chose qui vaut le coup que lorsqu'on a le sentiment d'être la seule personne à pouvoir [...] traiter [du sujet]. C'est par exemple, le sentiment que j'ai eu pour *D'autres vies que la mienne*, où j'avais été mis par hasard en présence d'expériences très douloureuses. Ceux qui les vivaient m'avaient pratiquement demandé de les raconter. (Demanze & Rabaté 2018: 17)

² Voir le blogue Critiqueslibres : <https://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/14432>, 01.10.2022.

Comme le souligne Laurent Demanze, dans *D'autres vies que la mienne*, Carrère définit, à travers un ensemble d'expressions, un "protocole de véracité et un scrupule éthique" autour de l'idée "d'être à la bonne place" (Demanze 2014: 7). Il m'apparaît que ce "protocole de véracité" s'organise autour d'un concept d'élection et côtoie une quête de rédemption – un motif situé en contrepoint du mythe de la malédiction littéraire (Brissette 2005).

Affirmant avoir fait approuver son manuscrit aux personnes dont il raconte la vie, il déclare, dans une publication ultérieure, *Yoga* (YG) : "[Pour cette raison] ce livre reste de très loin mon préféré, car il m'a donné l'illusion, partagée par de nombreux lecteurs, d'être un homme bon" (YG: 204). Faisant appel à la sympathie du lectorat, cette citation suggère un désir d'être "un homme bon." Cette volonté ne semble pas être pleinement accomplie aux yeux de l'inscripteur, qui raconte ses difficultés relationnelles d'un livre à l'autre, s'accusant lui-même d'être narcissique, de ne pas aimer correctement. Ce constat d'échec vis-à-vis son envie de faire "le bien" rappelle le discours chrétien, notamment les propos de Paul de Tarse dans l'Épître aux Romains, qui affirme son incapacité à choisir "le bien", malgré ses tentatives d'y parvenir. "Car je ne fais pas le bien que je veux et je fais le mal que je ne veux pas" (Rm 7:19), affirme-t-il dans un passage qui exprime bien la condition humaine, telle que conçue dans le christianisme.

À quelques reprises, il parle de son "impuissance à aimer" (AUT: 10), cette tare obscure, presque congénitale qui, constate-t-il, fait souffrir les gens autour de lui. Tout au long du livre, il martèle son envie de vieillir avec Héléne, de mourir dans ses bras, de débusquer ce qui l'empêche d'aimer. Il dit : "Personne n'a pu se reposer en toute confiance dans mon amour et je ne me reposerai, à la fin, dans l'amour de personne" (99). Il espère que cette fois, avec Héléne, ce sera différent.

Dans *D'Autres vies que la mienne*, l'inscripteur affirme qu'après avoir exorcisé l'histoire de son grand-père, le renard dans son ventre a disparu (322), référant à l'histoire du petit Spartiate. Celle-ci illustre la mécanique de la honte, qui pousse à camoufler une vérité sur soi-même :

Le petit Spartiate avait volé un renard qu'il gardait caché sous sa tunique. Devant l'assemblée des Anciens, le renard s'est mis à lui mordre le ventre. Le petit Spartiate, plutôt que de le libérer et ce faisant d'avouer son larcin, s'est laissé dévorer les entrailles jusqu'à ce que mort s'ensuive, sans broncher. (135)

Pour Carrère, l'écriture semble être une manière de confesser ses secrets honteux pour éviter la dévoration. Le désir de renaître à lui-même qui traverse le livre évoque l'imaginaire de la rédemption. Simon Brousseau considère le changement de posture auctoriale de Carrère – qui culminerait dans *D'autres vies que la mienne* et serait caractérisé par un nouveau souci de bienveillance pour autrui – comme une deuxième conversion (Brousseau 2016: 275). Il fait allusion à un premier événement, celui de la conversion passagère de Carrère au catholicisme en 1990–1993, épisode relaté dans *Le royaume*, publié en 2014 (Carrère: 214). Bien que cette œuvre de Carrère ne fasse pas l'objet de cette analyse, elle permet de situer sur un fond chrétien la notion de vérité fondant la posture de Carrère, de même que les idées de confession, d'élection, de repentance et de rédemption qui traversent l'œuvre, particulièrement *D'autres vies que la mienne*.

Carrère véhicule également cette image d'écrivain libéré par l'écriture-vérité sur la scène médiatique. À l'époque de la sortie de *D'autres vies que la mienne*, la critique littéraire, Nelly Kapriélian, avait décrit la conduite non verbale de l'auteur dans les termes suivants : "Il parle plus, est plus animé, semble surtout plus détendu que lorsque nous étions allés le rencontrer pour la sortie d'*Un roman russe*, il y a exactement deux ans." (Kapriélian 2009) Dans une entrevue filmée avec cette même

journaliste, Carrère dépeint lui-même le processus d'écriture entourant *D'autres vies que la mienne* comme *apaisé, détendu*.³ À cette occasion, il arbore un style vestimentaire sobre, sans prétention, portant un chandail bleu simple, à col en 'v', et ses habituels cheveux ras qui lui donnent un petit air bouddhiste. Son discours public, identique à celui qu'il tient dans ses livres, vient entériner sa posture d'authenticité, de fidélité à soi. Il adopte l'image d'un homme assagi, désormais soucieux d'écrire dans le respect des limites d'autrui.

Dans les dernières lignes de son livre, il écrit, synthétisant son projet : "J'aimerais panser ce qui peut être pansé", espérant apporter un peu de soulagement aux petites filles que Juliette laisse dans le deuil (AUT: 334). Comme le démontre Brendlé, la démarche mise en œuvre par Carrère dans *D'autres vies que la mienne* s'inscrit dans les préoccupations de la littérature du *care*, qui cherche à élaborer une poétique du soin (Brendlé: 2018). Ce changement de posture pourrait d'ailleurs être interprété comme une stratégie de réaction de la part de l'auteur, qui négocie différemment son apparition sur la scène médiatique, en proposant de lui-même une image plus flatteuse, moins narcissique, sans abandonner l'obsession qui traverse son œuvre, l'idée d'une parole-vérité libératrice.

2.4 Yoga : cul-de-sac et double contrainte

C'est à nouveau sous l'aspect d'un homme apaisé qu'Emmanuel se présente au début de *Yoga*, se croyant "tiré d'affaire" (YG: 36), libéré de son "malheur névrotique" (36), s'imaginant vieillir sous les traits d'un "Emmanuel *upgradé*" (37). Il entend écrire ce qu'il nomme un "livre souriant et subtil sur le yoga" (11). La première partie se présente de cette manière, offrant un texte aux frontières de l'essai et du récit, qui donne l'impression de suivre le fil de la pensée de l'inscripteur, plongé au cœur d'une recherche de bonheur et d'équilibre.

En parallèle, il raconte sa liaison avec une dame mystérieuse, la femme aux jumeaux. À ce sujet, il affirme : "Aspirant à l'unité, j'ai pactisé avec la division" (186), suggérant ainsi qu'il aurait trahi une autre femme. Une transition brusque survient ensuite, vers la moitié du livre. À la suite d'une histoire personnelle que l'inscripteur ne détaille pas, créant ainsi un point de rupture dans le texte, une sorte d'*ellipse narrative*,⁴ Emmanuel est interné en établissement psychiatrique où il reçoit un diagnostic de bipolarité. Il raconte ensuite son expérience d'internement, se campant plus que jamais dans la posture de l'écrivain souffrant, instable, et même malade. Il met en place une association entre vérité et souffrance. Admettant sa tendance à accorder aux réalités pessimistes une valeur accrue de vérité, il affirme qu'il décèle plus de vérité "chez Dostoïevski que chez le Dalai-Lama" (YG: 174). Cette idée est d'ailleurs réitérée à quelques reprises dans le livre, où la douleur est associée à une lucidité plus grande.

Tout ce qui me traverse et m'angoisse pendant une nuit d'insomnie où, comme on dit, je broie du noir, je pense que c'est plus vrai que ce que je pense quand la vie me semble belle, ouverte, propice. Je pense que c'est ça la vérité, que c'est ça le fond du sac, que mes moments de confiance sont des illusions. (136)

Carrère dépeint la vérité comme la misère derrière l'image glorieuse que nous tentons de projeter, celle que nous rencontrons dans la solitude de notre dénuement, c'est-à-dire, "ce qui nous habite en réalité, dans le secret de nos cœurs et des

³ Nelly Kaprièlan dialogue avec Emmanuel Carrère dans un entretien diffusé à la BPI du Centre Pompidou intitulé "Emmanuel Carrère Fiction/Non-fiction".

[<https://www.youtube.com/watch?v=SH12FOvE3gA>, 11.14.22]

⁴ C'est précisément le terme qu'Hélène Devynck utilise dans sa lettre ouverte aux médias (Devynck 2020).

chiottes. Peur, honte et haine la grande trinité" (128). En décrivant le réel tel qu'il est, sans subterfuge, Carrère entend le rendre plus supportable. En partageant sa souffrance – vérité première de l'être – il évite de demeurer seul dans le noir, comme *le petit garçon emmuré* en lui-même, "sourd, muet, aveugle et paralysé" (210), incapable de communiquer ce qui se passe dans sa tête et dont Carrère imagine l'effroi. Dans cette œuvre, l'auteur remanie subtilement la rhétorique de la vérité autour de laquelle il organise sa posture. Désormais, l'opposition entre vérité et mensonge n'est plus uniquement déterminée par la conformité factuelle au réel, mais par la capacité à plonger à l'intérieur de sa souffrance, lieu ultime d'une vérité qui évoque celle de l'homme du souterrain de Dostoïevski.

Affirmant depuis *L'Adversaire* une posture d'auteur fondée sur une exigence de mise à nue sans compromis, l'écriture de *Yoga* confronte Carrère au problème éthique de l'utilisation de la vie d'autrui. Lors de la publication d'*Un Roman russe*, il semble avoir évincé le problème en ne tenant pas compte de l'interdit de sa mère ; cette fois, sa volonté d'adopter une approche plus prudente le mène dans une sorte de cul-de-sac créatif. Il utilise une stratégie particulière pour intégrer l'obstacle auquel il se bute dans l'écriture au dispositif du texte, se mettant en scène dans un entretien avec un journaliste du New York Times, Wyatt Mason. De cette manière, il fait intervenir son image médiatique au sein même du texte, citant un extrait de l'article de Mason dans lequel ce dernier décrit la conduite non-verbale de l'écrivain, le représentant sous les traits d'un homme malheureux dont le visage semble deux fois plus vieux que le corps, faisant "*l'effet d'un chien énorme et dépressif attendant sans espoir le retour de son maître*" (202). Plus loin dans le même passage, Carrère expose le problème d'écriture qui l'habite, en paraphrasant l'article de Mason à son sujet :

[Il] explique très bien à son lecteur que quelqu'un comme moi qui n'écrit pas de fiction mais des textes autobiographiques dont la première règle est de ne pas mentir, quelqu'un pour qui la littérature est avant tout *le lieu où on ne ment pas*, se trouve dans deux situations morales très différentes selon qu'il parle de lui-même ou d'autrui. (204)

Ce passage résume la double contrainte au centre de *Yoga* : d'un côté, la nécessité existentielle de traduire le réel, exigence qui fonde l'écriture de Carrère, et de l'autre, l'impossibilité de le faire. Cette dernière semble liée à un interdit, évoqué quelques fois dans le texte sans jamais être explicité. Cet élément nébuleux s'éclaire à la lumière de la controverse autour d'Hélène Devynck, sur laquelle je reviendrai. Ainsi, Carrère affirme : "Je dois dénaturer un peu, transposer un peu, gommer un peu, surtout gommer, parce que je peux dire sur moi tout ce que je veux, y compris les vérités les moins flatteuses, mais sur autrui, non" (YG: 187). Carrère intègre, au sein même de son texte, l'impasse d'une écriture tiraillée entre un souci de dire le réel et les nouvelles exigences éthiques dont il se réclame depuis *D'autres vies que la mienne*, et qui le conduisent à accepter, bien qu'à contrecœur, d'ajouter une part de fiction à son livre.

Considérant la part plus importante de fiction qu'elle contient, cette œuvre pourrait se rapprocher davantage de l'autofiction, genre auquel l'auteur ne s'est pourtant jamais identifié (Demanze & Rabaté 2018: 26). Se définissant contre l'autobiographie, le projet autofictionnel, initié par S. Doubrovsky dans les années soixante-dix puis largement repris par ses successeurs (Vincent Colonna, Marie Darrieussecq, etc.), remet en question l'idée d'un accès à une vérité objective sur soi. Les débats critiques autour de cette catégorie générique font ressortir la dimension nécessairement fictive de tout récit sur soi, dans lequel l'auteur réorganise et interprète forcément le réel, même quand il prétend le restituer factuellement (Gaspini 2011: 15–17). Si les définitions du genre varient, selon

Marie Darrieusecq, l'autofiction se caractérise par l'identité nominale commune de l'auteur, du narrateur et du personnage et par les brouillages du réel et du fictif (Darrieusecq 1996: 35–36). C'est le cas de *Yoga*, où l'auteur-narrateur-personnage admet que certains éléments de l'histoire et même certains personnages sont fictifs (YG: 377). Il affirme néanmoins "qu'intuitivement, sans pouvoir l'expliquer, nous [...] sentons" la différence entre un personnage fictif et une personne réelle dans une œuvre d'art, suggérant que la fiction sonne moins *vraie* que l'écriture du réel (377). En introduisant des éléments fictionnels dans son œuvre, il ouvre un nouveau cycle d'écriture, contribuant à déplacer légèrement son positionnement sur la scène générique, sous l'effet d'un interdit moral lié à l'utilisation de la vie d'autrui.

2.5 L'ellipse narrative de *Yoga* et la réception critique de l'œuvre

La réception critique de l'œuvre donnera lieu à un débat sur la responsabilité de l'auteur. En effet, dans une lettre publiée un mois après la parution du livre, Hélène Devynck apporte un éclairage nouveau sur l'ellipse au centre de *Yoga*. Elle explique qu'elle et Emmanuel Carrère ont divorcé l'année précédant la publication et que, depuis, l'écrivain est lié à elle par un engagement – une des clauses de leur contrat de divorce (Devynck 2020 ; Carrère 2020b) – lui interdisant de la faire apparaître dans ses livres sans son autorisation. Avant, elle y consentait. "C'était amoureux", précise-t-elle (Devynck 2020). Maintenant, elle s'y refuse.

Pour contourner l'interdit, Carrère a glissé une longue citation de plus d'une page, tirée du texte *D'autres vies que la mienne*, dans lequel elle avait accepté de figurer (AUT: 99). Dans ce passage, le nom d'Hélène – qui joue elle-même un rôle à l'intérieur du champ médiatique en tant que journaliste de télévision – apparaît. Faisant intervenir des personnages étrangers à l'intrigue de *Yoga*, l'inscripteur y raconte le moment où Patrice, le conjoint de Juliette, la sœur d'Hélène, accompagne son amoureuse, atteinte d'un cancer, jusqu'à la mort. Dans ce passage, l'inscripteur expose sa vision d'une vie réussie, dont l'amour conjugal semble être pour lui le premier critère. "Personne n'a pu se reposer en toute confiance dans mon amour et je ne reposerai, à la fin, dans l'amour de personne" (YG : 389), affirme-t-il, en faisant référence aux difficultés relationnelles qu'il a rencontrées avant Hélène. Il expose son désir de réussir, cette fois, à construire un amour durable. "Ce n'est pas arrivé", précise-t-il dans *Yoga*, à la suite de l'extrait, constatant l'échec des espérances qu'il avait placées dans cette relation, désormais terminée (389).

Dans sa réplique médiatique, Hélène l'accuse de ne pas avoir respecté son engagement, en mentionnant son nom dans le récit. Elle utilise la rhétorique développée par l'auteur autour de la notion de vérité, pour dénoncer les mensonges par omission et les contournements de la réalité qui traversent le livre.

Emmanuel propose à ses lecteurs un pacte de vérité : 'La littérature est le lieu où on ne ment pas', écrit-il. Il affirme avoir, de son propre chef, glissé quelques omissions, par égard, pour 'préservé' ses proches. Pour ce qui me concerne, il n'a pas eu d'égards, sauf à considérer comme des égards les conséquences d'obligations contractuelles qui n'ont été que partiellement respectées. (Devynck 2020)

Elle reproche à Carrère de rompre son pacte autobiographique, en brossant un tableau non conforme à la réalité, ne reflétant pas ce qu'elle et sa famille ont vécu, notamment, lors de l'hospitalisation d'Emmanuel, et de faire de son hospitalisation une "description complaisante", "arrangée pour servir l'image de l'auteur" (Devynck 2020). Elle affirme qu'une des raisons pour laquelle elle a refusé d'être dans ce livre – où elle figurait initialement – "c'est l'effacement de la frontière entre fiction et mensonges. La fiction veut dire une vérité. Le mensonge veut la dissimuler" (Devynck 2020), précise-t-elle, en pointant les stratégies utilisées par l'auteur pour

négocier sa place dans le champ littéraire, dont Carrère et Devynck connaissent tous deux les rouages :

Pour ménager ses proches encore, des éléments de fiction auraient été introduits volontairement çà et là, [dit-elle]. Ils permettent à la fois de transformer une contrainte juridique en autoglorification et de faire un lourd clin d'œil aux jurés Goncourt qui préfèrent récompenser des romans que des témoignages de vie. (Devynck 2020)

Dans un entretien ultérieur, paru dans *Libération*, Carrère se défend de ces attaques à sa sincérité en affirmant que ces blancs visaient précisément à gommer la présence d'Hélène dans le récit (Carrère 2020b). "C'est la nature de *Yoga* d'être impur, hybride, tiraillé entre pacte de vérité et fiction imposée" (Carrère 2020b), ajoute-t-il. La prise de parole d'Hélène joue un rôle important, contribuant à modifier la réception de l'œuvre. Son discours dénonce les failles de l'éthique de la sincérité sur laquelle Carrère construit sa posture d'auteur. Elle l'accuse d'écrire pour plaire au public, ce que Meizoz nomme écrire *pour le marché* (Meizoz 2020: 12).

Yoga est un succès commercial salué par une critique enthousiaste qui prend pour argent comptant la fable de l'homme à nu, honnête et souffrant, qui a remonté la pente en claudiquant et voudrait bien devenir 'un meilleur être humain'. (Devynck 2020)

Pour Hélène Devynck, le prétendu souci de l'écrivain de préserver ses proches en ajoutant de la fiction serait un subterfuge pour servir son image et composer avec des contraintes légales. Elle pose ainsi la question, très actuelle, de la responsabilité de l'auteur : "Un auteur peut-il se prévaloir d'une liberté de création dont il a lui-même fixé les limites ?" (Devynck 2020) En plus de structurer la réception de l'œuvre, les propos de Devynck apportent un nouvel éclairage sur le texte lui-même, enrichissant la compréhension du dispositif troué du livre. Prétendant rectifier certains faits, elle ouvre un nouveau chapitre de *Yoga*. Impossible de lire l'œuvre, désormais, sans entendre la voix d'Hélène affirmer son refus de servir de personnage, de figurante, ou même d'être écrite en ombres chinoises au creux d'une ellipse, d'un mensonge par omission.

2.6 L'auctorialisation des personnages

Par l'omniprésence d'une figure auctoriale prétendant raconter la vérité, Carrère entaille la cloison entre l'œuvre et la vie. Par cette ouverture, Hélène s'introduit dans l'ellipse pour raconter sa version des faits et reprendre possession de son nom. Par une interaction surprenante, le "personnage" mis en scène par l'auteur surgit dans l'espace public pour dire sa propre vérité. Cet événement apparaît comme une forme d'auctorialisation du sujet fictionnalisé s'immisçant dans l'œuvre à travers le discours médiatique pour reprendre le contrôle de son histoire.

À ce sujet, notons qu'en 2021, Etienne Rigal, un des personnages centraux de *D'autres vies que la mienne*, publie un récit autobiographique, *Restons groupés*, dans lequel il prend lui-même la parole pour raconter sa vie, en partant de l'enfance (Rigal 2021). Le résumé qui apparaît sur le site de l'éditeur présente cette publication en établissant le lien avec l'œuvre de Carrère.

Dans son livre *D'autres vies que la mienne* (P.O.L, 2009), Emmanuel Carrère décrit le cancer de Juliette, sa mort et, le lendemain, la convocation de la famille chez Étienne Rigal. C'est ainsi qu'Étienne Rigal est devenu personnage d'un best-seller dans lequel *tout est vrai*. "Ce livre m'a donné une sorte d'aura dans mon métier, mais mes proches en ont souffert. J'ai été pris dans un phénomène tout à fait inattendu par son ampleur", a récemment avoué Étienne Rigal. Il publie aujourd'hui son premier livre, à son tour, parce que, dit-il, "J'ai eu besoin de reprendre possession de ma vie". Ce livre est un recueil

de moments vécus, depuis l'enfance jusqu'à sa vie de juge. Il tient à dire ainsi qui est à présent Étienne Rigal, ce à quoi il croit, avec un seul impératif : être sincère.⁵

Rigal bénéficie ainsi de l'aura commerciale associée au nom de Carrère qui, aux yeux de Meizoz, pourrait constituer une sorte de label (Meizoz: 2020), pavant l'entrée de Rigal sur la scène littéraire. Ainsi, le discours publicitaire autour de la parution de *Restons groupés* met en tension la vérité de Carrère et celle d'un des personnages de son œuvre de non-fiction. Toutefois, dans son récit, Rigal ne semble pas tant contester la version de Carrère que prendre la parole à ses côtés. Il est intéressant d'observer le phénomène transactionnel par lequel Rigal, en devenant lui-même auteur, construit sa propre posture en réutilisant l'ethos de l'écrivain sincère, emprunté à Carrère. Le magistrat au tribunal de Villefranche, évoquant son passage de la position de juge à celle d'écrivain, affirme :

Je voudrais, en écrivant ce livre, descendre de l'estrade, tomber la robe et laisser s'exprimer ce qu'elle est censée protéger, la peur que connaît le juge, la mienne, la peur des limites humaines, les miennes encore. Et je n'espère qu'une seule chose, que l'on me croira sincère. (Rigal 2021: 27)

Son discours sur la sincérité se distingue néanmoins de celui de Carrère à certains égards. En effet, il insiste sur l'espace de pudeur qu'il souhaite conserver dans son rôle d'auteur, illustrant ce souci de réserve par une métaphore :

Il y a des pièces de réception, que j'espère accueillantes, pleines de vie. Il y a aussi une pièce de repos, de solitude, qui n'appartient qu'à moi seul, que je garde bien fermée, un coin où me rouler en boule quand j'ai trop peur ou quand, devant trop de regards, il me faut fuir. (RG: 253)

Dans son livre, Étienne Rigal s'interroge sur la légitimité du sujet à prendre la parole pour se raconter. Dans *Restons groupés*, il raconte une apparition publique dans une librairie aux côtés de Carrère après la sortie de *D'autres vies que la mienne*. Observant tous les regards tournés vers lui, il se demande : "Pourquoi m'écoutent-ils ? Ils ont leur vie, aussi riche ou pauvre que la mienne, ils en savent autant ou aussi peu que moi. Alors pourquoi ? Ça n'a aucun sens" (RG: 221). À la toute fin du livre, il conclut en disant "À présent que je pense m'être retrouvé, je me dis que j'en ai assez raconté. Je dois m'arrêter" (RG: 252), suggérant que l'auteur a la responsabilité de fixer les limites de son droit d'expression. La prédominance de la parole de l'écrivain sur celle des autres sujets est-elle justifiée ?, peut-on se demander à la suite de Rigal. Entrons-nous dans une ère où chaque sujet souhaite raconter son histoire lui-même ?

3 Conclusion

Emmanuel Carrère adopte la posture de l'écrivain sincère et souffrant dans ses récits autobiographiques. Pour ce faire, il récupère des éléments de scénographies pré-existantes, qu'il réinvente et reconfigure. Contrairement à Rousseau, son *ethos* de sincérité ne le positionne pas en rupture avec la société, mais dans un marché dont il semble manier sciemment les codes. De même, il se met en scène sous les traits d'un homme souffrant – sauf dans le moment de détente que représente *D'autres vies que la mienne* –, puisant dans l'imaginaire de l'écrivain tourmenté, voire psychiatrisé.

Sur le plan formel, l'auteur donne un effet de vérité à son texte à travers un ensemble de procédés intertextuels et métatextuels. D'abord, il met en scène les rouages de sa création – autant le processus de l'écriture lui-même que les conséquences de ses

⁵ Voir le site de l'éditeur : <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-5022-4>, 01.10.2022.

publications sur sa vie – ce qui donne au lecteur l'impression d'assister au *making-of* de son écriture (Martinès Garcia 2019: 50). Ensuite, il réfère à ses textes précédents au sein même de ses livres, contribuant à forger une œuvre organique, pensée *comme un ensemble* (Meizoz 2020: 222). À travers elle, l'auteur dévoile, morceau par morceau, les aléas de son existence à une communauté de lecteurs.

La question de la vérité réside au fondement de son discours auctorial. Lors de sa deuxième entrée sur la scène littéraire, avec la sortie de *l'Adversaire*, il construit son *ethos* autour de la véridicité. Toutefois, il semble modifier les contours de son image d'auteur d'une œuvre à l'autre, dans un processus de négociation avec les différents acteurs du champ littéraire, notamment la critique institutionnelle, les médias, les jurys de concours et les personnages de ses œuvres de non-fiction, dont certains, comme Hélène Carrère d'Encausse et Hélène Devynck, sont eux-mêmes des personnalités publiques.

L'Adversaire introduit d'abord une notion de vérité structurée autour de la capacité du sujet à dire *je*, de la conformité aux faits et de l'opposition entre la fiction et la non-fiction. Ensuite, dans *Un roman russe*, Carrère utilise une rhétorique de l'écriture-vérité libératrice pour justifier les violations de l'intimité d'autrui et le dévoilement d'un secret familial. Dans *D'autres vies que la mienne*, suivant une logique de rédemption, associée à une idée de vérité aux accents judéo-chrétiens, l'auteur adopte une posture plus éthique qui contribue à le dédouaner des accusations de narcissisme que sa publication précédente lui a values. Dans *Yoga*, les tensions qui résultent de la confrontation de la vérité de l'auteur avec celle de ses personnages poussent Carrère à introduire de la fiction dans son œuvre. Conséquemment, il réorganise l'idée de sincérité au fondement de sa posture autour d'une association entre vérité et souffrance, qui semble inspirée de l'homme du souterrain de Dostoïevski. La vérité n'est plus strictement associée à la restitution des faits, comme dans *l'Adversaire*, mais plutôt à une plongée authentique en soi, dans les méandres de sa souffrance.

Alors que plusieurs écrivains contemporains, comme Emmanuel Carrère, Annie Ernaux ou Philippe Forest articulent leurs œuvres autour des exigences d'un nouveau réalisme, comment habiter un "je" authentique, en interaction avec le monde sans s'appropriier la parole des autres sujets ? Ce jeu d'équilibriste ne risque-t-il pas de se transformer en double contrainte ? À l'inverse, la rhétorique de Carrère sur l'écriture-vérité libératrice ne cherche-t-elle pas à protéger la liberté de parole sans compromis de l'auteur, voire son impunité ?

Hélène Devynck et Étienne Rigal, deux personnages des livres de Carrère, interviennent dans le champ littéraire pour restituer leur propre version de l'histoire. Hélène Devynck, journaliste, prend parole sur la scène médiatique alors qu'Étienne Rigal publie un récit autobiographique, *Restons groupés*, qui ne semble pas tant contester le discours de Carrère que d'en intégrer certains éléments dans sa propre présentation d'auteur, notamment, l'*ethos* de sincérité. Marquant une rupture avec les tendances exhibitionnistes de Carrère, Rigal interroge la place prépondérante du sujet-écrivain. Pourquoi sa parole serait-elle plus importante que celle des autres sujets ?

Il va sans dire que certaines dérives, comme le cas Mazneff, par exemple, indiquent la nécessité de désacraliser la littérature et de faire descendre l'auteur de son piédestal. L'écriture de soi, indissociable de certains enjeux éthiques, confronte le milieu littéraire au besoin de fixer de nouvelles balises déontologiques tout en préservant la liberté de création. À travers la controverse soulevée dans les médias, le cas de Carrère et Devynck met en tension la situation problématique d'une littérature contemporaine cherchant de nouvelles issues pour parler de soi sans

trahir les autres. Les frictions générées par l'intervention des personnages de non-fiction sur la scène littéraire et médiatique contribuent à une remise en question du statut de l'auteur, dont la liberté de parole tend aujourd'hui à être repensée à l'intérieur d'un nouveau cadre éthique, caractérisé par un souci de bienveillance. Comment penser la relation entre l'auteur et ses personnages à l'aune de ces nouvelles balises ?

Bibliographie

- Brendlé, Chloé (2018): "Points de suture". Panser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains", in: *Temps zero* 12.
[<http://tempszero.contemporain.info/document1618>, 11.04.22].
- Brissette, Pascal (2005): *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Brousseau, Simon (2016): "Les deux conversions d'Emmanuel Carrère: écriture et pratique du souci" in: *www.revue-analyse.org* 11.1.
[<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/1483/1415>, 02.10.2022]
- Carrère, Emmanuel (2000): *L'Adversaire*. Paris: P.O.L. [cité en tant de ADV]
- Carrère, Emmanuel (2007): *Un roman russe*. Paris: P.O.L. [cité en tant de RR]
- Carrère, Emmanuel (2009): *D'autres vies que la mienne*. Paris: P.O.L. [cité en tant que AUT]
- Carrère, Emmanuel (2013): *Limonov*. Paris: P.O.L.
- Carrère, Emmanuel (2014): *Le Royaume*. Paris: P.O.L.
- Carrère, Emmanuel (2020a): *Yoga*. Paris: P.O.L. [cité en tant que YG]
- Carrère, Emmanuel (2020b): "Emmanuel Carrère répond à son ex-femme", in: *Libération* 12229, 44.
- Colonna, Vincent (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.
- Demanze, Laurent (2014): "Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère", in: *Roman 20-50* 57, 5-14.
- Demanze, Laurent/Rabaté, Dominique (ed.) (2018): *Emmanuel Carrère: faire effraction dans le réel*. Paris: P.O.L.
- Devarrieux, Claire (2007): "Carrère à ciel ouvert [critique]", in: *Libération*, 01.03.2007.
[https://www.liberation.fr/livres/2007/03/01/carrere-a-ciel-ouvert_86251/, 02.10.2022]

- Devynck, Hélène (2020): "Droit de réponse : Hélène Devynck, l'ex-compagne d'Emmanuel Carrère, répond à la polémique autour de 'Yoga'", *Vanityfair*, 29.09.2020.
[<https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120>, 23.02.22]
- Dostoïevski, Fiodor, (1992) [1972]: *Notes d'un souterrain* [traduit du russe par Lily Denis]. Paris: GM-Flammarion.
- Gaspini, Philippe (2011): "Autofiction vs autobiographie", *Tangence* 97, 11–24.
- Huglo, Marie-Pascale (2007): "Compte rendu de [Tout le monde en parle /Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007]", in: *Contre-jour* 13, 205–209.
- Kapriëlan, Nelly, (2009): "Entretien avec Emmanuel Carrère : la vie des autres", in: *Les Inrockuptibles*, 08.03.2009.
[<https://www.lesinrocks.com/actu/entretien-avec-emmanuel-carrere-la-vie-des-autres-126818-08-03-2009/>, 14.11.2022]
- Laurin, Danielle (2007): "Entrevue L'identité. La vérité, le mensonge. Et la folie. Emmanuel Carrère", in: *Le Devoir*, 31.03.2007.
[<https://www.ledevoir.com/lire/137663/entrevue-l-identite-la-verite-le-mensonge-et-la-folie-emmanuel-carrere>, 20.02.2023]
- Leoni, Iacopo/ M. Loussone, Teresa (2018): "Fait divers et roman : le cas de *L'Adversaire*. Entretien avec Emmanuel Carrère", in: *Rivista di Letterature comparate, Teatro & Arti dello spettacolo* 2, 491–511.
- Martinez Garcia, Patricia (2019): "Poétique de la non-fiction: le discours métalittéraire dans les récits d'Emmanuel Carrère", in: *Revue électronique de littérature française* 13.2, 45–62.
[<https://revue-relief.org/article/view/9230/9749>, 11.04.2022].
- Massoutre, Guylaine (2007): "Littérature française. L'ombre et la lumière", in: *Le Devoir*, 31.03.2007.
[<https://www.ledevoir.com/lire/137668/litterature-francaise-l-ombre-et-la-lumiere>, 02.10.22]
- Meizoz, Jérôme (2005): "Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq)", in: *Études de Lettres* 270.1–2, 181–196.
- Meizoz, Jérôme (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Érudition.
- Meizoz, Jérôme (2011): *Postures littéraires II*. Genève: Slatkine Érudition.
- Meizoz, Jérôme (2016): *La littérature "en personne". Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève: Slatkine Érudition.
- Meizoz, Jérôme (2020): *Faire l'auteur en régime néo-libéral*. Genève: Slatkine Érudition.

- Merlière, Marc (2007): "Tant que la mère durera", in: *L'Express*, 26.04.2007.
[https://www.lexpress.fr/culture/livre/les-fiches-de-lecture-sur-italique-un-roman-russe-italique_822118.html, 02.10.2022]
- Noiville, Florence (2007): "Emmanuel Carrère : j'avais l'impression d'être enfermé", in: *Le Monde*, 01.03.2007.
[https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/01/emmanuel-carrere-j-avais-l-impression-d-etre-enferme_877621_3260.html, 02.10.2022]
- Olivier, Annie (2014): "Kotelnitch, Allers et retours", in: *Société Roman 20–50* 57, 23–34.
- Rigal, Étienne (2021): *Restons groupés*. Paris: P.O.L.
- Stinéon, Valérie (2008): "Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*", in: *CONTEXTES*.
[<http://journals.openedition.org/contextes/833>, 12.04.2022]
- Tison, Jean-Claude (2000): "Emmanuel Carrère", in: *L'Express*, 01.02.2000.
[https://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere_803526.html, 11.04.2022]
- Viala, Alain (1993): "Élément de sociopoétique" in: Viala, Alain / Molinié, Georges (éd.): *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*. Paris: PUF, 139–220.
- Viart, Dominique (2018): "Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine", in: *Repenser le réalisme. Cahier ReMix 7*. Montréal: Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.
[<https://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine>, 21.02.2023]