

La fiction figurative comme renégociation critique de l'héritage familial dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère

Rocío Murillo González

🔗 <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=116>

DOI : 10.35562/voix-contemporaines.116

Référence électronique

Rocío Murillo González, « La fiction figurative comme renégociation critique de l'héritage familial dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère », *Voix contemporaines* [En ligne], 02 | 2020, mis en ligne le 16 juillet 2021, consulté le 24 mars 2022.
URL : <https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=116>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

La fiction figurative comme renégociation critique de l'héritage familial dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère

Rocío Murillo González

PLAN

Guérir les silences transgénérationnels
La création comme *pharmakon*

TEXTE

- 1 Depuis les années quatre-vingt, dans le cadre d'un particulier engouement lisible à travers la littérature autobiographique, la question de l'héritage est devenue l'une des principales sources de création en littérature française. Dans le numéro de la *Revue des sciences humaines*¹ qu'il a consacré aux paradoxes du biographique, Dominique Viart dressait le constat de l'extraordinaire floraison d'une nouvelle forme d'écriture de soi tournée vers les figures parentales qu'il a désigné sous l'appellation de « récit de filiation ». Cette irruption de la généalogie sur la scène littéraire française qui fait notamment ressortir les malaises provoqués par des défauts de transmission, est interprétée par le critique comme le symptôme d'une époque en quête permanente de repères à la suite de l'effondrement des grands récits fondateurs². Dans ce contexte, le « récit de filiation » entraîne un renouvellement de l'écriture intime par un décentrement du genre consistant à mettre l'accent, non sur le récit de la vie de l'auteur-narrateur, mais sur celui de ses ascendants dans un déplacement de l'intériorité vers l'antériorité. De surcroît, ce déplacement thématique individualisé par Dominique Viart en appelle un autre, celui-ci concernant les usages et les pouvoirs du biographique. Si Antoine Compagnon, lors de sa leçon inaugurale du Collège de France en 2006³, faisait émerger la question, longtemps devenue taboue pour une large partie de la critique, de la pertinence et la force de la littérature dans la vie ; Alexandre Gefen, dans son essai intitulé *Réparer le monde*, prend acte de la récente restauration des discours « néo-

humanistes » sur les usages supplétifs de la création littéraire et, parallèlement, de l'actuel essor d'une écriture de soi qui se réclame « thérapeutique⁴ » et dont la visée est celle de guérir, soigner, aider ou, du moins, faire du bien⁵. Telle serait donc l'ambition de nombre de récits rétrospectifs parus à l'orée du ^{xxi}e siècle⁶ dont la faculté réparatrice émanerait du changement de statut qu'ils opèrent chez l'écrivain. Revisiter et réécrire sa propre généalogie permettrait aux auteurs de conquérir un rôle actif afin de conjurer le poids d'un héritage troué de silences dont ils s'éprouvent comme victimes.

- 2 *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère⁷ s'empare, à bien d'égards, de ce double infléchissement du biographique puisque, d'une part, le malaise identitaire suscité par un silence dans la filiation est placé au cœur du projet autobiographique ; et, de l'autre part, celui-ci se dessine comme un moyen d'agir sur sa propre vie, comme une promesse de guérison en tant que tentative de retisser, par le récit des origines, les fils rompus de la lignée familiale. Le présent article se propose d'identifier les stratégies romanesques mobilisées par l'écrivain pour faire du récit de filiation un dispositif scriptural en passe d'incorporer l'héritage traumatique et de soigner, de ce fait, la souffrance éprouvée par l'écrivain. Il nous semble d'autant plus important de comprendre le sens et les implications de ces partis pris poétiques qui se révéleront le fondement d'une nouvelle étape dans la production littéraire de l'écrivain qui ne peut pas être dissociée d'un positionnement éthique renouvelé. Dans un premier temps, empruntant certaines catégories à la psychanalyse transgénérationnelle de Nicolas Abraham et Maria Torok, je tâcherai de montrer la façon dont ce récit de filiation délaisse l'affabulation en faveur d'une poétique hypothétique comme condition de possibilité d'une écriture performative. Je chercherai, ensuite, à illustrer comment ce positionnement en faveur d'un emploi figuratif de la fiction est confirmé dans les trames secondaires d'*Un roman russe* à travers l'opposition entre deux figures d'écrivain et deux modalités d'écriture : d'une part, celle d'un écrivain à l'affût d'événements et d'une écriture prête à s'en emparer ; de l'autre, celle de l'écrivain démiurgique confiant dans le pouvoir illimité de sa création et prétendant, au contraire, façonner le réel à ses désirs.

Guérir les silences transgénérationnels

- 3 Le silence constitue, on l'a dit, l'axe gravitationnel et le moteur d'une écriture autobiographique qui veut cerner le malaise identitaire par le détour du récit des origines familiales. Cette centralité demande, en premier lieu, une démarche visant à préciser, autant que possible, la nature du silence. Tout d'abord, c'est son caractère indicible qui est mis en relief : le silence est désigné comme un tabou autour de la figure du grand-père maternel, Georges Zourabichvili, un « roturier géorgien⁸ » « enfermé dans le rôle de raté de la famille⁹ » qui avait immigré en France dans les années vingt et y exerça plusieurs petits métiers avant de disparaître en 1944 lors de son arrestation, sans doute pour faits de collaboration avec l'occupant allemand. L'interdiction de nommer l'événement traumatique a certainement partie liée avec un vécu humiliant qui s'explique dans un certain contexte historico-politique, celui de la libération de Paris :

Quand votre mari disparaît c'est normal d'aller trouver la police. Mais dans sa situation, c'était plus compliqué. Elle savait bien que se plaindre pouvait être dangereux, et en tout cas l'exposerait à la honte. Son mari n'était pas un bon Français, d'ailleurs n'était même pas français. Monsieur, quoi ? Zourabichvili ? C'est quoi, ça ? Géorgien ? On l'a enlevé ? Et qui ça ? Des hommes armés ? Des partisans ? Des résistants ? ... Un collabo, alors. [...]

Autour d'eux, partout à Bordeaux et en France, il y avait une vérité sur laquelle tout le monde s'accordait : les résistants étaient des héros, les collaborateurs des salauds. Mais chez eux, une autre vérité était en cours : les résistants avaient enlevé et probablement tué le chef de la famille, qui avait été un collaborateur et dont ils savaient bien que ce n'était pas un salaud. [...] Ce qu'on pensait on ne pouvait pas le dire au-dehors. Il fallait se taire et avoir honte¹⁰.

- 4 Revêtu de honte et relégué dans le domaine du non-dit, l'enlèvement et le meurtre du grand-père avait alors été présenté à l'entourage, sous un visage plus aimable, comme un très long voyage. La grand-mère et, ensuite, la mère de l'écrivain ont nourri pendant des années

ce récit de substitution qui recouvrait la vraie raison de son absence par une autre psychologiquement moins douloureuse et socialement plus convenable : « Version officielle, foyer très heureux¹¹. » Carrère note comment, même soixante ans plus tard, taire, voire nier, ses origines honteuses continue à être essentiel pour sa mère :

[Son] intégration exceptionnelle à une société où son père a vécu et disparu en paria s'est construite sur le silence et, sinon le mensonge, le déni. Ce silence, ce déni sont littéralement vitaux pour elle. Les rompre c'est la tuer, du moins elle en est persuadée¹².

- 5 C'est pourquoi elle s'obstinerait à ne mettre en évidence que ses ancêtres illustres, ceux « du côté de sa mère à elle, tous princes, comtes, grands chambellans, demoiselles d'honneur de l'impératrice [dont les portraits sont] chamarrés de décorations aux murs de l'appartement où [Emmanuel Carrère a] grandi¹³ ». C'est aussi pourquoi elle aurait interdit explicitement à l'écrivain de dévoiler la vérité sur son père :

Le lendemain matin, je m'assieds sur la terrasse avec ma mère pour un dernier café avant de reprendre la route. Silence, tintement de cuillers, malaise. Puis, tout à coup, sans me regarder : Emmanuel, je sais que tu as l'intention d'écrire sur la Russie, sur la famille russe, mais je te demande une chose, c'est de ne pas toucher à mon père. Pas avant ma mort¹⁴.

- 6 Des mécanismes de protection tels que les fictions substitutives et les interdictions contribuent à opacifier et isoler l'événement traumatique en le recouvrant et en le reléguant à un lieu clos hors de la portée de l'individu. Ainsi pétri, le silence devient un tabou dont la nature ne relèverait pas tant de l'oubli ou de l'omission, mais plutôt de l'inavouable dont rien ne doit transpirer vers l'extérieur. La représentation du silence à l'œuvre est, en outre, nourrie par l'image d'une blessure béante dont la particularité ici est celle d'être transmissible de génération en génération telle une contagion émotionnelle. Et c'est dans ce sens que l'on peut proposer un rapprochement avec le principe d'infection psychique tel qu'il a été formulé par Abraham et Torok dans leur ouvrage *L'Écorce et le Noyau*¹⁵. En effet, d'après les hypothèses de la psychanalyse transgénérationnelle, un psychisme à secrets ne peut qu'organiser un dysfonctionnement dont l'effet pa-

thogène s'étend au-delà de l'individu. Lorsque la pulsion conservatrice d'autoprotection visant à « maintenir le statu quo topique antérieur au traumatisme¹⁶ » élabore une fiction qui, sous la forme d'un récit de substitution ou d'un souvenir-écran, vient occuper la place d'une vérité trop douloureuse pour être introjectée, on assisterait à la mise en place d'un mécanisme psychique irrémédiablement défaillant qui, selon cette conception, serait transmis aux descendants. Les générations successives recevraient, de ce fait, un héritage aliénant qui parasiterait leur vie psychique et frustrerait l'accès à leur histoire et, par conséquent, à leur identité¹⁷. On peut reconnaître le fonctionnement de cette transmission transgénérationnelle lorsque le personnage de Carrère, dans un dialogue avec sa mère, avoue s'éprouver comme victime d'un silence qui ne lui appartient pas et lui reproche de se croire la seule dépositaire du secret familial :

Tu te trompes : je n'en sais peut-être rien mais c'est mon histoire aussi. Elle a hanté ta vie, du coup elle a hanté la mienne, et si on continue comme ça elle hantera et détruira mes enfants, tes petits-enfants, c'est comme ça que ça se passe avec les secrets, ça peut empoisonner plusieurs générations¹⁸.

- 7 Faute d'élaboration de la part de la première génération, le secret concernant la disparition du grand-père occupe, en effet, de façon obsédante l'esprit de l'écrivain et menace de hanter également ses enfants. Cette blessure n'est pas seulement transmissible par voie familiale, elle se manifeste – et c'est là le troisième trait distinctif du silence tel qu'il apparaît dans le roman – par des indices psychophysiques différés et réitérés tels que la peur, l'apathie, l'autodépréciation ou l'angoisse : « Je me réveille, le lendemain matin, avec le nœud d'angoisse au plexus qui m'a accompagné toute ma vie et qui, curieusement, me laissait tranquille depuis mon arrivée à Kotelnitch¹⁹. » Ces symptômes sont également désignés par la psychogénétique comme l'une des conséquences délétères des silences des parents :

L'enfant [...] mûrit au travers des aliments psychiques reçus des parents [...]. Un dire enterré d'un parent devient chez l'enfant un mort sans sépulture. Ce fantôme inconnu revient alors depuis l'inconscient et exerce sa hantise, en induisant phobies, folies, obsessions.

Son effet peut aller jusqu'à traverser plusieurs générations et déterminer le destin d'une lignée²⁰.

- 8 C'est ainsi que tout ce qui n'est pas dit est condamné à être reproduit inlassablement au cours de l'enchaînement filial. À l'instar d'Abraham et Torok, Carrère emploie la figure du fantôme afin de personnifier le silence : être intermédiaire entre la vie et la mort, la conscience et l'oubli. La hantise qu'il exerce sur les descendants illustre le caractère répétitif et angoissant du malaise provoqué par l'incapacité à saisir une partie de sa propre histoire. Dans la lettre adressée à sa mère qui clôt le récit, Carrère écrit :

[...] tu as fait, très tôt aussi, le choix de nier la souffrance. Pas seulement de la cacher et d'appliquer ce que tu dis toi-même être la maxime de ta vie, *never complain, never explain* : non, de la nier. De décider qu'elle ne devait pas exister. C'était un choix héroïque. Je trouve que tu as été héroïque. De la jeune fille pauvre et radieuse dont j'aime tant regarder les photos jusqu'à l'apothéose sociale de ces dernières années, tu as suivi ta route sans jamais t'en dévier, avec une détermination et un courage qui me laissent pantois, mais sur cette route, forcément, tu as fait beaucoup de dégâts. Tu t'es interdit de souffrir mais tu as interdit aussi qu'on souffre autour de toi. Or ton père a souffert, comme un damné qu'il était, et le silence sur cette souffrance, plus encore que sur sa disparition, a fait de lui un fantôme qui hante nos vies à tous²¹.

- 9 L'insistance est ainsi mise sur le caractère à la fois indicible, blessant et transmissible du silence. D'où le besoin pour l'écrivain de dire, de mettre des mots sur ce qui a été afin de briser les schémas de répétition pathologique et de se délivrer des intrusions fantasmatiques qui le tourmentent. L'extériorisation énonciative permettrait, en effet, au sujet de se remettre par l'intégration de l'événement traumatique dans un récit significatif. Le personnage de Carrère décide donc d'entamer une enquête sur son passé familial visant à reconstruire par l'écriture la lignée interrompue, raconter les traumas déguisés par des fictions-écran et dévoiler les silences comme moyen de rompre les logiques héritées, celles du déni et du recouvrement, placées à l'origine de la souffrance. À l'instar de la cure psychanalytique, le récit des origines procède par dévoilement et se veut thérapeutique puisque désigné comme voie d'émancipation par la parole : « Je m'af-

franchirais de la honte qui étrangle ma voix et pourrais enfin parler à la première personne²². »

- 10 Or, pour que l'écriture de soi, porteuse d'une promesse de délivrance, puisse devenir un moyen effectif d'agir sur son présent, l'auteur fixe au récit une justesse qui peut être déclinée sous une double contrainte : si, d'une part, la narration doit rester au plus près de ce qui s'est passé pour trouver la partie du réel dans ce qui a été caché et voilé de fictions ; de l'autre, elle doit être en mesure de rendre l'écrivain sujet actif capable de transmuter le récit troué des silences qu'il a reçu en héritage. À la fois geste de reconstruction et de réparation, *Un roman russe* aspire à renégocier par l'écriture l'héritage psychique à travers la déconstruction du roman familial et ses fictions de substitution dans une tentative complexe d'appropriation du réel. C'est ainsi que si le cœur thématique de ce récit de filiation s'organise autour de la révélation d'un secret honteux et dit comment la fiction des origines a été déjouée par l'enquête sur le passé familial ; le dispositif narratif contribue, quant à lui, à restreindre la place de la fiction dans sa quête d'une nouvelle poétique conjuratoire de la souffrance. Ce dispositif se décline en diverses stratégies narratives, telles que le détour et l'hypothèse, qui ont pour but de trouver le mode d'expression juste pour dire le silence. Ces procédés cherchent, en effet, à contourner les écueils de l'indicible et à cerner le tabou par des moyens indirects et conjecturaux.
- 11 Carrère approche le secret frappé d'interdiction par un procédé métonymique comme pour tenter d'apprivoiser la souffrance qu'il provoque. Le déplacement de signifiant à la base du détour est effectué en vertu d'une ressemblance entre le parcours du grand-père de l'auteur et celui d'András Toma, le dernier prisonnier de la seconde guerre mondiale interné cinquante ans durant dans un hôpital psychiatrique russe, auquel Carrère consacre un reportage télévisé :

[...] pendant des années, des dizaines d'années, ma mère s'est efforcée – ou interdit, mais c'est pareil – d'imaginer l'inimaginable : qu'il vivait quelque part, qu'il était prisonnier peut-être, qu'un jour il reviendrait. Aujourd'hui encore, je le sais parce qu'elle me l'a dit, il lui arrive de rêver de son retour.

J'ai compris que si l'histoire du Hongrois, m'a tellement bouleversé, c'est parce qu'elle donne corps à ce rêve [celui du retour du grand-père]. Lui aussi il a disparu l'automne 1944, lui aussi s'est rangé du côté des Allemands. Mais lui, cinquante-six ans plus tard, il est revenu. Il est revenu d'un endroit qui s'appelle Kotelnitch, où je suis allé, où je devine que je devrais retourner car Kotelnitch pour moi, c'est là où on séjourne quand on a disparu²³.

- 12 Le retour du soldat perdu fait reculer les limites de l'impensable en autorisant l'écrivain à imaginer celui de son grand-père. Il s'agit, en effet, d'une stratégie dilatoire qui fournit à l'écrivain une clé pour accéder, par la petite porte, au secret. Ce procédé, qui aide l'auteur à approcher et à maîtriser le silence traumatique, prend force du fait de son dédoublement, car ce premier détour, consistant à reconstruire le parcours du Hongrois perdu comme subterfuge pour arriver à dire celui du grand-père, est emboîté dans un autre, que l'on a déjà évoqué, où le récit de l'histoire familiale est nécessaire pour parvenir à soi. Or, afin d'éviter que cet enchâssement de déviations ne devienne facteur d'opacité et garantir, de ce fait, l'efficacité thérapeutique du récit, Carrère tâche de rendre fluide les passages entre les différents parcours métonymiques par le biais d'une double mise à niveau de l'énonciation. Si, sur l'axe temporel, l'omniprésence du présent – dont l'emploi est prédominant aussi bien au moment de l'énonciation que sur le temps remémoré – estompe les sauts temporels et favorise la circulation entre récits ; sur l'axe énonciatif, les passages hétérodiégétiques sur les vies d'autres personnages débouchent sur l'autodiégèse. En effet, Carrère ne les rapporte que pour les mettre en strict parallèle avec sa propre histoire : il fait une sélection des épisodes transcendants, non tant pour comprendre l'autre que pour éclaircir sa propre existence. Les récits d'autres vies que la sienne ne sont intercalés que comme miroir – idéal ou fantôme – du récit de soi. L'auteur construit ainsi tout un système d'histoires enchâssées dont la signification est subordonnée au « je » actuel. Dans ce double aplatissage, temporel et énonciatif, on peut reconnaître la quête d'un certain pouvoir d'intervention du passé sur le présent, de l'ambition de faire des récits de vie d'autrui une clé de déchiffrement de la problématique actuelle du personnage principal.

- 13 Par ailleurs, cette visée thérapeutique suscite, chez l'écrivain, l'exigence d'une sorte de scrupule et d'honnêteté dans son témoignage. C'est pourquoi, pour approcher le secret concernant son grand-père, il ne se permet pas l'emploi de la fiction que sur la forme d'une figuration, c'est-à-dire non pas une invention de ce qui n'a pas eu lieu, mais comme une hypothèse qui comblerait de façon conjecturale les lacunes laissées par l'histoire oubliée des ascendants. La narration est ainsi constamment nuancée par des modalisateurs : « On devine chez mon grand-père [...] une inquiétude²⁴ », « Son mariage semble avoir été malheureux²⁵ », « Il est très probable qu'il a été abattu quelques heures, quelques jours ou quelques semaines après sa disparition²⁶ ». L'auteur prend soin de prévenir son lecteur lorsqu'il tente de remplir les trous documentaires, soit explicitement – « J'imagine ces mots et peut-être cette scène²⁷ » – soit par l'emploi du conditionnel :

Il existe une photo d'un repas de Noël avec, à la table familiale, un officier allemand en uniforme, l'air débonnaire. Cela devait faire chuchoter, dans l'immeuble. Au rez-de-chaussée vivait une famille qui, pour d'obscuras raisons, n'aimait pas la famille du troisième. Le type du rez-de-chaussée aurait demandé à mon grand-père de faire le nécessaire pour que ceux du troisième soient expulsés – le cas échéant qu'on les arrête. Mon grand-père aurait refusé avec indignation et menacé le voisin de le faire arrêter, lui, s'il insistait. C'est ce voisin qui, à la Libération, l'aurait dénoncé. Rien de tout cela n'est démontré, ni d'ailleurs n'est invraisemblable²⁸.

- 14 Ces hypothèses plaident en faveur de la sincérité de l'écrivain, car malgré leur part d'imaginaire, elles deviennent, du fait de son humble confession, des preuves de sa volonté de rester au plus près de l'événement. De même, cet effet de transparence est renforcé par la mise en place d'un dispositif digressif qui réfléchit sur les limites de l'enquête en soulignant la faiblesse de la mémoire, les mécanismes d'occultation du traumatique et les doutes sur la possibilité d'un témoignage non médiatisé. Cet emploi restreint d'une fiction constamment nuancée par l'hypothèse et les irrptions métatextuelles devient, pour l'écrivain, une condition essentielle pour rendre le récit des origines réparateur car il ne s'agit en aucun cas, pour lui, de remplacer une fiction substitutive – le roman des origines qui masque la vérité biographique – pour une autre mais d'approcher, autant que possible,

le secret familial en assumant les limites épistémologiques de cette démarche.

- 15 Carrère abandonne ainsi l'exactitude au profit d'une démultiplication des variantes métonymiques et hypothétiques qui permet à la fois de rester au plus près du souvenir traumatique et de le transmuter. Fidélité et capacité de transformation : toutes deux, conditions d'une écriture performative.
- 16 Le recours à ces stratégies de détour témoigne à la fois de l'impossibilité et de la nécessité de rendre manifeste l'irreprésentable. Le récit des origines est donc ici conçu comme *pharmakon*, comme remède à un héritage traumatique et à une identité fissurée. Or, il ne faut pas oublier la signification ambivalente de l'idée de *pharmakon* qui renvoie, en même temps, au remède et au poison : si la fiction figurative peut soulager les inquiétudes identitaires, Carrère nous prévient que la fiction fabulatoire qui dédouble la réalité créant des identités fictives peut contribuer, au contraire, à les creuser. D'où l'importance vitale pour l'écrivain de s'en tenir à la première.

La création comme *pharmakon*

- 17 Le récit de l'enquête sur les origines familiales sert, on l'a vu, à délimiter une frontière entre deux positionnements d'auteur face à la fiction et thématise explicitement la lutte contre l'affabulation. Cette démarcation tracée au cœur du récit de filiation est renforcée à son tour par les trames secondaires du roman. À l'intérieur d'*Un roman russe*, Carrère raconte, outre le processus d'écriture du récit de filiation, le mouvement de création de deux autres œuvres : un documentaire intitulé *Retour à Kotel'nitch* et une nouvelle érotique, *L'Usage du monde*.
- 18 Parti à Kotel'nitch pour réaliser une commande audiovisuelle sur András Toma, Carrère s'engage dans un projet de documentaire, plus large, consistant à retracer le quotidien de ce village oublié de la Russie profonde. Le récit du tournage s'accompagne de ses réflexions sur le point de vue à adopter dans un effort pour lutter contre la tentation de planification et de maîtrise propres au fictionnel. Renonçant à tout scénario et à toute esthétisation, il filme des images de la ville et des entretiens avec ses habitants lors des rencontres fortuites dans le

but de laisser parler le réel. Face à la méfiance que les habitants de Kotelnitch éprouvent envers son projet, il répond : « non, ce n'est pas joli, mais c'est la réalité, et nous sommes venus pour filmer la réalité.²⁹ » Ainsi, à l'encontre de la posture de demiurge créateur, Carrère affiche une ouverture envers l'événement : « Tout ce qu'il faut, c'est être prêt, quand une porte s'ouvre à filmer celui qui va entrer³⁰. »

- 19 Après un mois de tournage, Carrère rentre en France découragé, estimant ne pas avoir le matériel suffisant pour monter autre chose qu'un court reportage. Cependant, quelques mois plus tard, il apprend la nouvelle de la mort violente de son interprète à Kotelnitch, Ania, et de son enfant. Cette tragédie, qui conduit Carrère à Kotelnitch à nouveau pour accompagner la famille d'Ania pendant le quarantième jour du deuil, donne naissance au documentaire. Toutefois Carrère ressent le besoin, pour que le film soit bénéfique, de franchir le hiatus entre laisser parler le réel et s'en approprier. Pour cela, il filmera le deuil d'Ania non comme un fait divers, étranger à celui qui le narre, mais comme une expérience vécue dans sa propre chair. En effet, le film intègre sa propre image et sa voix off commente à la première personne les émotions que ces événements tragiques suscitent en lui. Sous la forme d'un journal, le documentaire, qui s'éloigne du caractère informatif du reportage initial, ne se révèle pourtant pas « un dispositif narcissique³¹ » mais il devient une tentative qui consiste à se mettre à la place de la mère d'Ania et de son mari, d'imaginer leur douleur et leur souffrance. C'est pourquoi Carrère ne s'autorise la fiction que comme figuration pour tenter de se figurer comment vivre l'invivable, comme vecteur d'empathie. D'ailleurs, Carrère se situe à la même hauteur que ses personnages lorsqu'il décide d'intégrer au film des digressions personnelles sur le malaise autour de son secret de famille dans un jeu d'échos réciproques entre les deux expériences tragiques : « je compte sur un déclic : un jour, d'un coup, cela se débloquent. [...] Et alors, oui, bien sûr, j'apparaîtrai dans le film³². » Sacha, le mari d'Ania, appréciera ce geste d'horizontalité qui rapproche la souffrance du réalisateur à la sienne : « À la fin, il m'a dit : c'est bien. Et ce que je trouve bien, c'est que tu parles de ton grand-père, de ton histoire à toi. Tu n'es pas seulement venu prendre notre malheur à nous, tu as apporté le tien. Ça, ça me plaît³³. » Ouverture vers le réel mais un réel vécu et mis en partage : c'est donc la nouvelle conception de la création comme thérapie.

- 20 À l'opposé de cette forme fidèle au réel et empathique, Carrère introduit, au cœur d'*Un roman russe*, un texte qui, selon les mots de l'auteur, a une ambition performative. Dans cette nouvelle publiée dans le supplément d'été du *Monde*, il élabore un scénario détaillé censé faire jouir Sophie lors d'un voyage en train :

J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative, au sens où les linguistes définissent un énoncé performatif [...]. On peut soutenir que de tous les genres littéraires la pornographie est celui qui se rapproche le plus de cet idéal, lire « tu mouilles » fait mouiller. C'était juste un exemple, je n'ai pas dit « tu mouilles », donc tu ne mouilles pas encore, ou si tu le fais tu n'y prêtes pas attention, tu mets toute ton énergie mentale à détourner ton attention de ta culotte³⁴.

- 21 Le récit érotique se veut créateur de réalité puisqu'il prescrit par le menu chaque action que Sophie est censée entreprendre et prévoit, de surcroît, les réactions physiques et émotionnelles de celle-ci à la lecture du texte. Ce dirigisme, applicable à plusieurs niveaux, situe l'écrivain dans une position démiurgique : « en bon obsessionnel³⁵ », il a tout soigneusement préparé, en tâchant de ne pas laisser aucune marge au hasard. Le but ultime de ce récit censé être efficace est celui de créer des effets palpables sur le présent de l'écrivain afin de réparer sa relation amoureuse par le moyen d'une déclaration d'amour publique. Or, les imprévus du réel prendront le dessus et déjoueront ses plans « les mieux goupillés³⁶ ». « Et là c'est l'horreur³⁷ » :

Et le noyau de cette horreur, c'est la façon dont, pour la seconde fois en quelques mois, le réel répond à mon attente. J'ai imaginé ce printemps un scénario amoureux qui devrait prendre corps dans le réel et le réel l'a déjoué, m'en a offert un autre qui a dévasté mon amour³⁸.

- 22 Lors de ses réflexions, quelques pages plus tard, sur les conséquences inattendues et néfastes de la publication de la nouvelle, la figure du démiurge châtié émerge en filigrane : « Je me demandais quelle punition les dieux réservaient à celui qui les défie : eh bien, voilà³⁹. » Cette figure révèle l'impuissance performative de l'écriture, comme si la réalité déclarait son autonomie et son pouvoir en se révoltant contre les attentes de l'auteur.

- 23 L'usage du monde et sa fiction fabulatrice apparaissent ainsi comme une rhétorique stérile incapable de recréer le lien avec sa compagne et de régénérer leur amour.
- 24 L'opposition entre les effets salutaires du documentaire et ceux, funestes, de la nouvelle suggère une interrogation sur le positionnement de l'auteur vis-à-vis de la fiction et le point de vue à adopter dans la narration. Cette opposition binaire peut, par ailleurs, être intégrée dans un dispositif digressif plus large et être lue à la lumière d'un tableau d'ensemble. Disposant en parallèle de façon concentrique autour d'un nœud central occupé par le secret familial les trois lignes argumentaires autour du processus de création de trois œuvres, leur rapport respectif à la fiction et leurs conséquences performatives sur le réel, l'on obtient un schéma en « toile d'araignée » où ces points nodaux autorisent les passages entre les trois niveaux :

Figure 1- Disposition en toile d'araignée des lignes narratives d'*Un roman russe*

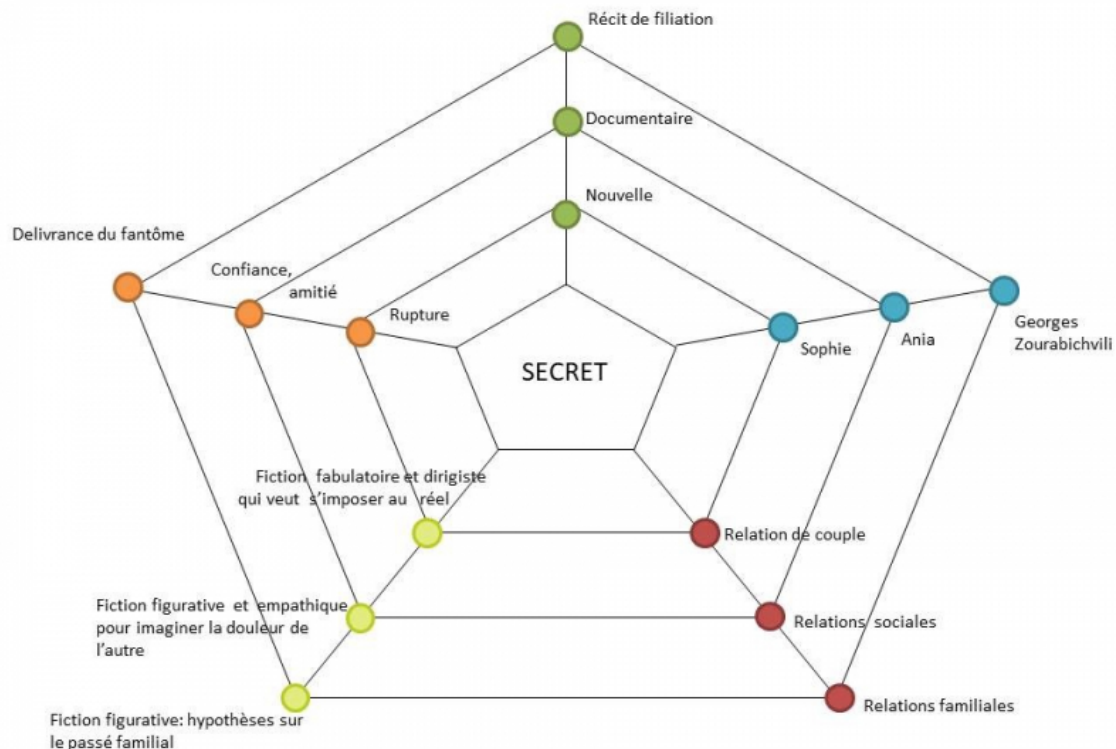


Schéma élaboré par l'auteure de l'article

- 25 Aussi bien la réussite du film et du récit de filiation que l'échec de la nouvelle étayent la volonté de Carrère de délaisser la toute-puissance de la fabulation romanesque et de déplacer son rapport à la fiction. La création réglée d'un monde sur mesure est remplacée par une fiction hypothétique à la première personne comme moyen honnête et horizontal-de raconter d'autres vies que la sienne. Ouverte au réel, empathique et autoréflexive, cette poétique affirme le positionnement adopté dans le récit de filiation et fonde une nouvelle étape dans son projet d'écrivain : « La folie et l'horreur ont obsédé ma vie. Les livres que j'ai écrits ne parlent de rien d'autre. Après *L'Adversaire*, je n'en pouvais plus. J'ai voulu y échapper⁴⁰. » *Un roman russe* se révèle ainsi le récit d'une double enquête : l'enquête visant à contrer les silences qui frappent les origines familiales et celle d'une nouvelle place pour l'écrivain où les mots puissent sonner juste et devenir efficaces. Cette recherche, à la fois identitaire et poétique, s'avère bénéfique et l'écrivain termine son roman par la constatation d'une victoire :

J'ai reçu en héritage l'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire. Mais je les ai dites. C'est une victoire.

J'écris ces dernières pages et je t'imagines en train de les lire, dans quelques mois, quand ce livre paraîtra. Je me doute que ce qui précède t'a fait souffrir, mais je crois que tu as souffert encore plus pendant toutes ces années où tu savais, même si je ne t'ai jamais rien dit, que j'étais en train de l'écrire. Nous ne parlions pas, ou si peu. Tu avais peur, j'avais peur aussi. Maintenant, c'est fait. [...]

C'est étrange mais parfois, en écrivant ce livre, j'ai retrouvé [une] sensation inoubliable [de l'enfance] : celle de nager vers toi, de traverser le bassin pour te rejoindre.

Il est l'heure que je parte. Je vais fermer ce carnet, éteindre la lumière, rendre la clé de la chambre. [...] Demain matin je serai à Moscou, après-demain à Paris, auprès d'Hélène, de Jeanne, de mes garçons. Je continuerai à vivre et à me battre. Le livre est fini, maintenant. Accepte-le. Il est pour toi⁴¹.

NOTES

- 1 VIART, Dominique, « Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique », *Revue de sciences humaines*, n° 263, *Paradoxes du biographique*, dirigé par Dominique Viart, juillet-septembre 2001.
- 2 Il situe, en effet, la dissolution des grandes idéologies globalisantes évoquée par Jean-François Lyotard ainsi que le repli individualiste analysé par Gilles Lipovetsky à la base d'un égarement propre aux sociétés occidentales entrées dans l'ère de la posthistoire.
- 3 COMPAGNON, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006*, Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », n° 188, septembre 2013, <http://books.openedition.org/cdf/524>.
- 4 GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- 5 *Ibid.* p. 9.
- 6 Les thèses de Gefen s'appuient sur un corpus littéraire de plus de deux cents auteurs de l'extrême contemporain.
- 7 CARRÈRE, Emmanuel, *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007.
- 8 *Ibid.* p. 91.
- 9 *Ibid.* p. 88.
- 10 *Ibid.* p. 139-140.
- 11 *Ibid.* p. 101.
- 12 *Ibid.* p. 70-71.
- 13 *Ibid.* p. 85.
- 14 *Ibid.* p. 315.
- 15 ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, (1987), 2014.
- 16 *Ibid.* p. 298.
- 17 L'infléchissement de l'intériorité vers l'antériorité que le récit de filiation imprime à l'autobiographique contemporain nous semble faire écho à celui qui s'est produit quelques années auparavant dans le domaine de la psycha-

nalyse à la suite du déplacement de l'intrapsychique vers interpersonnel prôné par l'approche transgénérationnel de Nicolas Abraham et Maria Torok. La proximité que nous suggérons entre ces deux développements parallèles pourrait être entériné en raison du poids majeur accordé, dans la conception de soi, à ce dont l'individu hérite.

18 CARRÈRE, Emmanuel, *op. cit.*, p. 316.

19 *Ibid.* p. 239.

20 ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *op. cit.*, p. 297.

21 CARRÈRE, Emmanuel, *op. cit.*, p. 397.

22 *Ibid.*, p. 72.

23 *Ibid.*, p. 91.

24 *Ibid.*, p. 89.

25 *Ibid.*, p. 91.

26 *Ibid.*, p. 71.

27 *Ibid.*, p. 106.

28 *Ibid.*, p. 135.

29 *Ibid.*, p. 197.

30 *Ibid.*, p. 196.

31 *Ibid.*, p. 204.

32 *Ibid.*, p. 194.

33 *Ibid.*, p. 390.

34 *Ibid.*, p. 169.

35 *Ibid.*, p. 177.

36 *Ibid.*, p. 178.

37 *Ibid.*, p. 178.

38 *Ibid.*, p. 349.

39 *Ibid.*, p. 256.

40 *Ibid.*, quatrième de couverture.

41 *Ibid.*, p. 398-399.

RÉSUMÉS

Français

Ce travail voudrait explorer la spécificité de la quête de l'héritage induisant la quête identitaire dans *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère qui, empruntant la grammaire de la psychanalyse transgénérationnelle, se veut être un récit libérateur. Pour cela, l'écrivain fait appel à la fiction en tant qu'elle peut mettre des mots sur ce qui a été passé sous silence. Or, ce récit biographique irrigué de fictions n'ignore pas les critiques postmodernes sur la possibilité même de l'écriture mémorielle.

English

This essay would like to explore the specificity of the quest for the inheritance inducing the quest for identity in *Un roman russe* by Emmanuel Carrère which, borrowing the grammar of transgenerational psychoanalysis, aims to be a therapeutic story. To do this, the writer uses fiction as it can put words on what has been overlooked. However, this biographical story, merged with fiction, does not ignore postmodern criticisms of the possibility of memorial writing.

INDEX

Mots-clés

récit de filiation, littérature thérapeutique, littérature performative, héritage, secrets de famille

Keywords

parentage story, therapeutic literature, performative literature, legacy, family secrets

AUTEUR

Rocío Murillo González

Doctorante — ALITHILA (EA 1061), Université de Lille