

POÉTIQUE DE LA NON-FICTION : le discours métalittéraire dans les récits d'Emmanuel Carrère

RELIEF – Revue électronique de littérature française 13 (2), 2019, p. 45-62

DOI: doi.org/10.18352/relief.1052

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Le renoncement à la fiction a donné lieu, à partir des années 2000, à un nouveau pan de l'œuvre d'Emmanuel Carrère. Le tournant vers la non-fiction s'accompagne d'une réflexion sur l'écriture qui se déploie de façon métatextuelle et transtextuelle à l'intérieur de *L'Adversaire* (2000), *Un roman russe* (2007), *Limonov* (2011) et *Le Royaume* (2014). Relancé d'un récit à un autre dans un mouvement constant d'autoévaluation, le discours métanarratif en vient à définir les principes d'une poétique du factuel dressée sur un « protocole de véracité » (Demanze) où il y a reconnaissance des contraintes et des limites du moi, aussi bien éthiques que cognitives. Une écriture du « scrupule » est mise en œuvre qui correspond à une « déontologie formelle » (Viart) attentive aussi bien aux conditions épistémologiques de l'établissement d'un témoignage juste qu'à ce que l'écriture peut produire comme effet sur les vies dont elle porte témoignage.

Le roman contemporain témoigne d'un retour vers le réel¹ qui s'observe par une multitude de genres : de la fiction documentaire à l'autobiographie, en passant par l'autofiction, le témoignage ou le nouveau journalisme. Depuis les années 1980, les enjeux de la pratique littéraire annoncent un nouveau paradigme qui semble mettre à court ce phénomène d'autonomisation par lequel la littérature, s'étant reconnue en état de « déterritorialisation », se voua à la recherche exclusive de sa propre identité. Cette « formidable centralité de la question littéraire » (Rabaté 2018, 79) contribua à nouer une alliance décisive de la pratique et de la théorie en forme de réflexivité critique qui détermina durablement le mode d'être de la littérature moderne et postmoderne, et de façon particulière, de la littérature française.

Mais si l'extrême contemporain se tourne résolument vers le réel, il n'est pas sans hériter du penchant autoréflexif qui caractérisa les expérimentations narratives depuis la modernité jusqu'aux dernières avant-gardes. Comme le signale Dominique Viart, en redevenant « transitive », la littérature n'a pas pour

autant renoncé à sa réflexivité critique, elle en a seulement déplacé la visée : « à une réflexion ciblée sur la littérature elle-même succède une réflexivité marquée par un souci d'efficacité et de justesse envers le dire et l'objet à dire : d'adéquation de la forme produite aux enjeux qu'elle se donne » (Viart 2015, 499). Du procès intenté contre le roman et ses moyens traditionnels, la réflexion critique se tourne désormais vers la façon dont les textes construisent une représentation du monde, du sujet et de l'autre. L'envoutement pour les règles de fonctionnement autarcique du texte cède la place à l'exploration des « formes d'intervention » de la littérature sur la vie (Gefen 2018, 13), en redonnant légitimité à la figure de l'écrivain lesté de subjectivité et ancré dans une situation d'existence qui retrouve une position centrale là où les commandes formalistes ou post-modernes postulaient sa dissolution.

Le renoncement à la fiction a donné lieu, à partir des années 2000, à un nouveau pan de l'œuvre d'Emmanuel Carrère. Depuis *L'Adversaire*, l'écrivain abandonne à mesure la fiction pour s'attacher à donner une forme littéraire à des existences attestées, quitte à inventer « un romanesque du réel » (Demanze, 5) qui relève d'une poétique de la véridicité à la lisière entre la littérature documentaire, l'enquête, le rapport et l'écriture biographique. Le tournant vers les genres de non-fiction s'accompagne d'une réflexion sur l'acte d'écrire, qui se déploie de façon métatextuelle et transtextuelle à l'intérieur de *L'Adversaire* (2000), *Un roman russe* (2007), *D'autres vies que la mienne* (2009), *Limonov* (2011) et *Le Royaume* (2014). Des questions telles que l'aptitude des ressources du roman à dire le factuel, l'efficacité poétique de la non-fiction, la fidélité envers, sinon la vérité, au moins l'exactitude des faits et la position du narrateur par rapport à ce dont il veut porter témoignage sont au cœur de cette réflexion sur la dynamique de l'acte littéraire qui traverse ses œuvres.

Relancé d'un récit à l'autre, commenté dans le large épitexte qui se développe aux alentours de l'œuvre, ce questionnement met en circulation un discours métalittéraire qui cherche à définir, par retouches successives, les conditions et les principes d'une écriture factuelle qui soit valable pour l'auteur lui-même, s'adaptant à l'intention constituante du récit et à l'objet dont chaque projet d'écriture fait élection.

« Il me fallait un point de vue »

En tant que tournant décisif vers l'écriture non fictionnelle, *L'Adversaire* constitue le moment fondateur de cette réflexion qui s'investit diversement et de façon ramifiée dans l'ensemble de l'œuvre de Carrère. Si tous les livres antérieurs y sont cités et mis en perspective, tout s'écrit désormais depuis ce centre de rayonnement, à la fois laboratoire et journal d'écriture, devenu le moteur

génésiq ue de l'œuvre à venir qui ne cessera de référer à ce texte, tout en raccommodant les principes de sa poétique aux nécessités des sujets envisagés. Et pourtant, cette œuvre inaugurale a été pour l'écrivain une dure épreuve et une impasse qui rend longtemps impossible la rédaction du livre. L'écueil auquel bute l'écrivain pendant presque sept ans tient d'abord à la matière même du livre, tirée d'un crime terrible qui accapara le fait divers en 1993 : l'affaire Jean-Claude Romand (dont le nom préfigure la vocation romanesque de cet inventeur d'une fiction de vie), lequel, s'étant fait passer pour médecin pendant dix-huit ans, la veille de voir découverte son imposture, tue sa femme, ses enfants et ses parents. À la fois fasciné et épouvanté par l'affaire, Carrère assiste au procès, communique avec l'avocat de la défense et les journalistes, et établit un rapport avec Romand. Mais la difficulté de mettre en route le récit vient surtout de la façon de l'affronter en écrivain, comme en témoigne sa lettre à Romand :

Mon problème n'est pas, comme je le pensais au début, l'information. Il est de trouver une place face à votre histoire. En me mettant au travail, j'ai cru pouvoir repousser ce problème en cousant bout à bout tout ce que je savais et en m'efforçant de rester objectif. Mais l'objectivité, dans une telle affaire, est un leurre. Il me fallait un point de vue. (205)

Cette déclaration métapoétique rend compte de la difficulté constitutive du roman et montre à quel point la relation de l'écrivain à son objet fait pierre de touche dans la poétique de l'œuvre. À partir de *L'Adversaire* est soulignée l'importance de trouver le point de vue, de « savoir où l'on est », de se situer soi-même à « la juste place ». L'enjeu de l'écriture biographique relève ainsi, pour Carrère, d'une « question focale », de « prise de champ mais aussi de bonne distance » (Demanze, 7) pour définir la place de l'autre afin d'occuper soi-même une place.

On comprendra à ce propos que le très célèbre roman de Capote, *De sang-froid*, que Carrère qualifie de « chef d'œuvre », fasse figure à la fois de modèle insurmontable et de contre-modèle pour l'écrivain français. Les raisons de cette réticence seront explicitées quelques années plus tard, dans l'entretien avec Nelly Kapriélian. L'effacement total de Capote – qui avait établi une relation avec les deux criminels et s'était impliqué dans leurs vies – repose aux yeux de Carrère « sur un mensonge par omission qui [lui] semble moralement atroce » et qui provoque « un inconfort moral pratiquement sans égal dans la littérature » (2010, 5). Le scrupule éthique qui empêche l'écrivain d'assumer la neutralité du point de vue absolument impersonnel de son modèle serait donc à l'origine de la décision singulière, à la fois technique et morale, qui permet de mettre en marche le récit tout en renversant l'une des conventions les plus

solides du genre, le passage du « il » propre au relevé du factuel à la première personne :

À l'automne 1998, j'ai enfin compris une chose d'une simplicité totale : je devais écrire à la première personne. Or, je n'ai jamais écrit à la première personne. « Je » m'est assez difficile. En consentant à la première personne, à occuper ma place et nulle autre, c'est à dire, à me défaire du modèle de Capote, j'avais trouvé la première phrase et le reste est venu, je ne dirais pas facilement, mais d'un trait et allant de soi. (2000b)

Un texte de Carrère intitulé « La première personne » (qui aurait dû s'inclure dans *Le Royaume* et fut finalement délaissé)² dévoile l'envoutement de l'écrivain pour la présence des formes de l'énonciation subjective dans des textes qui, au contraire, cherchent à l'expulser, en l'occurrence, le « nous » qui apparaît au début de *Madame Bovary*, attribuable à un personnage témoin, vraisemblablement un condisciple de Charles, puis disparaît sans retour « pour laisser place à Flaubert, [...] un auteur qui met son point d'honneur à être aussi invisible dans son livre que Dieu dans sa création » (Carrère dans Rabaté & Demanze, 145). Bien au contraire de la poétique flaubertienne, l'approche du biographique requiert, chez Carrère, la transformation de la voix impersonnelle supposée objective en une voix personnelle qui ne renonce pas à sa subjectivité.

L'écrivain prend donc la position du narrateur-témoin propre au régime homodiégétique pour raconter « l'histoire d'un sujet qui n'a jamais pu parler en son nom propre, qui n'a jamais pu seulement exister en son nom propre » (2010, 9). D'une certaine manière, dans *L'Adversaire*, c'est le nous qui est choisi, reliant le Je et son autre dans un rapport dialogique, voire dans une collaboration réciproque que le récit prend le soin de décrire très précisément, pour rendre pleinement visible l'inscription du locuteur dans le discours, c'est-à-dire l'engagement de la personne qu'il est dans cela qu'il veut rapporter. Mais comme chez Flaubert, la narration sera présidée par le style indirect libre qui marque précautionneusement les distances entre l'identité locutrice et les discours dont il se sert et, s'interdisant tout jugement, cherche à déjouer les mécanismes d'identification avec la perspective du personnage :

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. (205-206)

Ce parti-pris narratologique détermine une forme de diction radicalement originale pour un récit factuel qui relève du difficile équilibre entre l'implication la plus ferme du locuteur et la distance juste face à l'autre. Nous franchissons l'orbe des « catégories intermédiaires », selon l'expression de Todorov, qui décriraient non plus « le générique mais le spécifique » (225-226). Cela vaut pour la notion même de non-fiction, que Carrère d'ailleurs prend à son compte lorsqu'il réfère à son œuvre dans les entretiens. Si la poétique de l'écrivain français signale génériquement son lien indéniable avec la *non-fiction novel* anglo-saxonne telle qu'elle s'est instituée à partir du modèle de Capote, elle s'en détourne sensiblement par la façon dont le dispositif d'énonciation met visiblement en jeu l'investissement de la subjectivité auctoriale dans la reconstruction des faits rapportés. Sur les frontières mouvantes de la voix personnelle et de la neutralité redevable au récit attesté, cette centralité stratégique de la première personne donne lieu à l'individuation d'un *locus* qui se constitue en espace d'énonciation singulière. Il en résulte la mise en place d'un narrateur-auteur, un sujet écrivant éminemment conscient de la pratique de l'écriture, qui s'identifie sans ambiguïtés avec l'auteur réel, et relie de façon transtextuelle et intertextuelle les différents textes d'Emmanuel Carrère, allant même au-delà de l'œuvre, pour se projeter sur l'image publique et désormais fort médiatique de l'écrivain.

« Je n'ai parlé que pour moi »

C'est donc en son nom propre que l'auteur s'engage dans la construction narrative des faits, pour se porter garant non pas d'une vérité, celle-ci étant factuelle et hétérodiégétique au moi, mais d'une certaine forme de sincérité, qui prescrit que l'auteur ne peut « parler que pour [lui] » (2010, 9). Et cela parce que, comme le souligne Dominique Viart, « si le vrai du biographique est témoignage, il ne témoigne de rien sinon de la vérité de qui écrit, non de qui est écrit » (2001, 17). C'est une vérité de la représentation qui est recherchée, non forcément de l'événement représenté. Il en découle que l'écriture de la non-fiction passe nécessairement, chez Carrère, par un dévoilement autobiographique. Pour parler de l'autre à partir de soi, il faut parler de soi, moins par complaisance narcissique que par effort de vérité. Cela implique non seulement de reconnaître que ces attestations sont médiées par la subjectivité de l'auteur, mais de la restituer entièrement, en la plaçant au cœur du récit.

Sur le fond de l'hybridité propre à l'extrême contemporain est mise en place une poétique narrative à la frontière mouvante des genres, qui articule le journalisme d'investigation, le récit biographique et une forme d'autobiographie ressaisie dans son rapport à l'écriture. Si *L'Adversaire* se présente comme

un « rapport », soutenu sur le dossier d'instruction, les notes prises lors du procès et la correspondance entretenue avec Romand, il est aussi un « texte autoréférentiel, un livre sur les problèmes de l'écriture du livre que le lecteur à sous les yeux » (Gonzalez, 138). La trame est donc décuplée en deux intrigues, l'histoire de Romand et celle de Carrère écrivant ce livre dont l'enjeu n'est pas seulement de rapporter les faits mais de comprendre ce qui conduit le meurtrier au meurtre et ce qui appelle l'écrivain à écrire un livre à son propos.

Voilà qui semble relever d'une opération caractéristique du roman moderne, devenue presque un signe distinctif des dernières avant-gardes : l'intrusion, dans la diégèse, du niveau métadiégétique qui découvre l'écrivain à l'œuvre et permet d'insérer un discours métalittéraire qui renvoie le texte à sa propre textualité. À la différence que, si dans l'économie propre aux genres de fiction, la métalepse est un recours habituellement utilisé pour suspendre le pacte fictionnel et démonter l'effet de réel, prise en charge par le Je autobiographique, elle devient une forme de caution de la fiabilité de celui-ci et d'attestation de sa fidélité envers, sinon la vérité, au moins l'exactitude des faits. Et, qui plus est, la métanarration prend le pas sur l'histoire de Romand et commande, tout en les explicitant, les stratégies de transposition – sélection, modalisation, agencement narratif – des faits rapportés. Le récit se trouve ainsi édifié sur une « métalepse structurante » qui permet d'encadrer « les pièces rapportées dans des réflexions métanarratives qui relient les fragments entre eux » (Brière, 161). Cette double fonction de la métalepse, à la fois structurale et pragmatique, devient, à partir de *L'Adversaire*, un trait distinctif et caractéristique de la poétique de Carrère, qui sera transposée et remaniée dans *Un roman russe*, *D'autres vies que la mienne*, *Limonov* et *Le Royaume*.

« Se soumettre à la contrainte terrible de la vérité - en tout cas de la véridicité »

Au fil de ces œuvres, un contrat spécifique de lecture est défini, fondé sur l'exigence de transparence totale quant à la situation du narrateur et au statut de la narration. Il tient d'abord du pacte référentiel propre au discours factuel, où il y a compromis avec la référence de l'écrit à la réalité, appuyé sur la présence d'informations vérifiables et l'inclusion des noms propres des acteurs et du locuteur-témoin en tant que preuves de vérité : « La question des noms propres est non seulement importante mais totalement opératoire pour constituer une frontière entre fiction et non-fiction » (2010, 9). Mais ce contrat de lecture se double chez Carrère d'un pacte autoréférentiel centré sur l'expérience même de l'écrivain et les démarches entreprises dans l'écriture, qui rend le lecteur témoin de la fabrication du récit, ce que l'auteur appelle en scénariste son *making-of*, lui expliquant sa méthode, ses hésitations, ses impasses ponc-

tuelles, et tout aussi bien la place qu'il occupe vis-à-vis des événements rapportés et les effets que l'écriture a sur sa propre existence.

Toujours présent dans la construction narrative des faits rapportés, le sujet qui s'y engage en son nom comme personnage-narrateur doit s'exposer au double sens du terme : se dévoiler et prendre des risques, c'est-à-dire, se « mettre en jeu et en danger » (Rabaté 2014, 94). C'est la notion même d'autorité en tant que maîtrise d'un savoir ou d'emprise sur quelque vérité qui se retrouve mise en question, suivant le mouvement contemporain de désacralisation de la figure de l'écrivain. Affichant la situation de non-appui où il se trouve, l'auteur ne peut que « se soumettre à la contrainte terrible de la vérité – en tout cas de la véridicité » (2010, 1). Par la façon de se placer frontalement devant des sujets qui le fascinent, de s'attacher à comprendre les raisons de la nécessité éprouvée d'écrire sur ces personnes tout autant que les limites nécessaires de cette attraction, la surexposition de l'écrivain produit une sorte de dénudation de soi qui se fait « aveu de précarité » (Viart 2015, 495). Ce qui est déjà l'occasion d'un retour sur soi, pour un éclaircissement intime des désirs et des attentes de l'écrivain, dans une quête exigeante d'intériorité.

Écrire sur les autres revient ainsi à interroger en soi, dans le projet de sa propre existence, l'expérience de l'autre. Si Carrère s'autorise à écrire sur Romand, s'il se retrouve même « choisi » pour le faire, c'est en partie parce qu'il reconnaît dans l'imposteur qui s'est inventé sa propre fiction de vie une figure spéculaire de son travail d'écrivain. Et cela jusqu'à l'inconfort, si ce n'est l'angoisse même de retrouver quelque chose en lui qui le rapproche dangereusement de la figure de Romand : « J'avais peur. Peur et honte », écrit-il à propos de ce qui lui apparaît comme une connivence injustifiable avec la monstruosité de son autre, à la fois le double et l'adversaire : « Était-ce ma vocation particulière d'essayer de comprendre ça, de le regarder en face ? » (46). Les analogies et les parallélismes troublants entre le meurtrier et le narrateur que le récit construit soigneusement illustrent à quel point l'impératif d'autotransparence est constamment à l'œuvre chez un auteur dont l'intimité est pourtant si manifestement mise à mal par les drames qu'il met en scène.

Déployées au fil des récits dans un mouvement constant d'autoévaluation, les réflexions métanarratives en viennent à définir les principes d'une poétique du factuel dressée sur un « protocole de véracité » (Demanze, 7) où il y a reconnaissance des contraintes et des limites du moi, aussi bien éthiques que cognitives. Une écriture du « scrupule » est mise en place qui correspond à une « déontologie formelle » (Viart 2015, 499), attentive aussi bien aux conditions épistémologiques de l'établissement d'un témoignage juste qu'à ce que l'écriture peut produire comme effet sur la vie des autres.

Cette double prescription, épistémologique et éthique, amène l'écrivain à délimiter scrupuleusement le périmètre de ses opérations. Pour s'en tenir à l'impératif de conformité au réel, le narrateur prend le soin d'explicitier constamment sous forme de parabase son rapport à l'objet du récit, de dévoiler ses sources documentaires, de poser les limites de son savoir, de démarquer scrupuleusement les faits attestés de ses propres conjectures, de mettre à nu le parcours de la dialectique interprétative incluant toujours, nécessairement, la position de l'enquêteur.

« **De quel droit écrire cela ?** »

De même, l'exigence d'un juste témoignage implique chez Carrère une attention morale à la portée et à la légitimité de son projet d'écriture. Les digressions métadiscursives témoignent régulièrement des réserves explicites sur le bien-fondé de s'approprier de la vie des autres pour les transformer en matière littéraire. L'enjeu semble être pour Carrère de trouver l'équilibre entre l'exigence de restitution exacte de la réalité, sans atténuations ni dissimulations, et le devoir de responsabilité et de respect envers autrui. Depuis *L'Adversaire*, c'est dans la visée de l'autre comme destinataire incontournable du récit que la poétique de Carrère cherche à fonder sa légitimité. Cela l'engage à établir des dispositifs d'interaction dialogique avec les personnes impliquées qui sont une manière de tester la véridicité du témoignage tout autant qu'une demande d'assentiment. Dans *L'Adversaire*, Carrère avoue qu'il aurait été prêt à renoncer à faire le récit de Romand si celui-ci n'avait pas approuvé sa démarche. « De quel droit écrire cela ? », se demande-t-il dans l'entretien avec Nelly Kaprièlian (4). La communication difficile avec son correspondant, rapportée au fil de la narration, laisse apparaître à quel point l'asymétrie irréductible entre les deux interlocuteurs constitue un problème éthique pour l'écrivain :

L'obsession que j'avais de l'inégalité de nos conditions, la peur de le blesser en étalant ma chance d'homme libre, de mari et de père de famille heureux, d'écrivain estimé, la culpabilité de n'être pas moi, coupable, tout cela a donné à mes premières lettres ce ton presque obséquieux dont il a fidèlement renvoyé l'écho. (41)

« **Impossible à publier [...], mais pas impossible à écrire** »

Ces réserves deviennent d'autant plus déchirantes dans *Un roman russe* par la proximité même des acteurs concernés. Le récit se construit à partir des allers-retours de l'écrivain à Kotelnitch, une petite ville de Russie où il a été envoyé en 2000 pour réaliser un reportage télévisé sur le dernier prisonnier de la Seconde Guerre mondiale. Sur le fond d'une exploration documentaire de la Russie profonde, Carrère assemble plusieurs récits auto/biographiques où il s'introduit

à la fois comme témoin et acteur du drame : l'assassinat de la jeune interprète qui accompagnait l'écrivain ; l'histoire d'amour avec Sophie, soldée au prix de l'exposition d'une intimité violente ; les souvenirs d'enfance centrés notamment sur sa relation à sa mère, l'historienne et académicienne Hélène Carrère d'Encausse ; et le roman des origines, au fil duquel est mis à jour un douloureux secret de famille : le passé fantomatique du grand-père maternel Zourabichvili, émigré géorgien arrivé en France au lendemain de la révolution russe et disparu dans des circonstances énigmatiques au moment de la Libération, après avoir collaboré avec l'occupant allemand. Un homme, écrit Carrère, « dont la mort incertaine a pesé sur ma vie », et qui aura légué à ses descendants « l'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire » (398).

L'enquête sur l'histoire familiale amène l'écrivain à un exercice tortueux d'élucidation personnelle, à la fois lacérant et libérateur, déployé sous forme de métalepse qui traverse et structure le récit des origines. Dans une perspective résolument auto-analytique, Carrère s'érige en commentateur métatextuel de tous ses livres antérieurs, en quête des traces et des réverbérations de ce « malheur psychique » (82) qui le voua à raconter sans fin « des histoires de folie, de gel, d'enfermement, à dessiner le plan du piège qui doit [le] broyer » (18-19). Plus égocentré que d'ordinaire, le discours métanarratif thématise la confrontation de soi et des autres, en l'occurrence, Sophie et Hélène Carrère, dont il anticipe la réception problématique en tant que lectrices potentielles de leur propre histoire. Si le livre est dédié à la mère de l'auteur et placé sous son regard, il s'écrit pourtant contre son interdiction explicite de toucher à l'histoire familiale (« Écrire sur la Russie, sur mon grand-père, cela m'est défendu par ma mère », 324). Il déclare que « [c]e déni, ce silence sont littéralement vitaux pour elle. Les rompre c'est la tuer, du moins en est-elle persuadée » (71), ou encore : « Je me demande si écrire, pour moi, revient nécessairement à tuer quelqu'un » (323). La violence inhérente à la décision d'écrire détermine la prolixité du discours métanarratif qui retrace les étapes de l'élaboration du récit, mobilisé par le besoin de justifier constamment les trajets qu'il emprunte, de revenir en arrière pour mieux recommencer, et donne à lire les difficultés sinon l'impossibilité même de ce procès intenté à la fois contre la mère et la compagne de l'écrivain, ou tout au moins de le rendre public. Ainsi écrit-il à Sophie : « Je raconterai ce qui s'est passé depuis deux ans : le Hongrois, mon grand-père, la langue russe, Kotelnitch et toi, tout cela ensemble. Impossible à publier, à cause de toi aussi à qui je ne veux faire de mal, mais pas impossible à écrire » (329).

« J'aimerais panser ce qui peut être pansé »

La visée de l'autre et le souci de ne pas empiéter sur son intimité devient une condition majeure de l'écriture lorsqu'il s'agit de rendre témoignage de ce qu'on n'a pas vécu, comme c'est le cas dans *D'autres vies que la mienne*. « Chaque jour depuis six mois, volontairement, j'ai passé quelques heures devant l'ordinateur à écrire sur ce qui me fait le plus peur au monde : la mort d'un enfant pour ses parents, celle d'une jeune femme pour ses enfants et son mari », écrit Carrère à la fin du livre (308). Prenant de la distance avec le récit de soi, l'écrivain approche en témoin l'histoire de gens ordinaires, aux existences ordinaires, qui semblent se distinguer du commun par la valeur conquise sur l'adversité : celle de Delphine et Jérôme, un couple de français rencontrés au Sri Lanka qui ont perdu leur petite fille dans le tsunami de 2004 ; celle de Patrice et Juliette, belle-sœur de Carrère, juge au tribunal d'instance de Vienne, morte d'un cancer ; et celle de son collègue magistrat Étienne Rigal, à la fois biographié et interlocuteur de Carrère.

C'est ce dernier qui apporte une réponse au scrupule de l'auteur sur la légitimité de parler d'un malheur qu'il ne partage pas : « Juliette, je ne la connaissais pas, ce deuil n'est pas mon deuil, rien ne m'autorise à écrire dessus. Il m'a répondu : *c'est ça qui t'y autorise* » (279). C'est donc par délégation de parole que l'écrivain s'autorise à porter témoignage de ces vies venues à sa rencontre et liées à sa propre vie par la décision de les rassembler dans un livre. Suivant la démarche habituelle à l'auteur, un protocole d'écriture est mis en place, commandé non pas par le vœu d'objectivité, mais par le souci de justesse. « Il faut beaucoup de tact » (296), note Carrère évoquant le travail des juges, pour bien appliquer la loi. Il le faut aussi pour trouver la « place juste » et la « bonne distance » pour témoigner de la douleur des autres. Sous forme presque de chronique journalistique, l'écriture reste liée à une condition de discrétion et de respect qui se décline sur diverses portées. Elle tient d'abord de la position de retrait de l'énonciateur qui se porte en témoin-auditeur des faits rapportés, donnant voix à toutes les parties prenantes, retranscrivant leurs mots aussi fidèlement que possible, soit sous forme de notes prises, soit par un discours direct libre. C'est ensuite le choix du registre de la platitude, de la sobriété, de la précision : « Il faudrait techniquement l'écrire comme *L'Adversaire*, à la première personne, sans fictions, sans effets, en même temps c'était l'exact contraire de *L'Adversaire*, son positif en quelque sorte » (108).

Ce retrait du narrateur n'est pas pour autant incompatible avec l'effort empathique vers l'autre, que Carrère s'autorise nettement à mettre en jeu, porté par le désir de comprendre de l'intérieur pour donner forme aux expériences et aux émotions les plus intimement subjectives. C'est dans une mise en relation

attentive à préserver une distance respectueuse avec les acteurs du drame que le narrateur peut entrer en empathie avec eux, sans renoncer à l'exploration de ses propres affects mais en gardant toujours les limites entre soi et autrui. La métanarration dissémine dans le texte les modalités de l'attention que l'écrivain porte à la parole de l'autre et souligne le souci de la transmettre au plus juste, cherchant même à « faire partager l'émotion ressentie en l'écoutant » (117). Cette disponibilité totale de l'écoute concerne le dispositif même de la narration qui incorpore la présence de toutes les personnes concernées en tant que lecteurs intradiégétiques de leurs propres histoires :

Cette fois, j'ai résolu de le donner à lire avant de le publier à ceux qu'il concernait [...] j'ai envoyé le texte à Étienne et Patrice en leur disant le contraire de ce que j'avais dit à Romand : ils pouvaient me demander d'ajouter, de retirer ou de changer ce qu'ils voulaient, je le ferais. (299-300)

Le texte nous est livré tel qu'il a été écrit et lu par ses destinataires, sans corrections ni modifications (« J'ignore si le précédent paragraphe figurera dans le livre », se demande Carrère à un moment donné), mais il prend bien le soin d'y insérer entre parenthèses les commentaires que le biographié a laissés dans la marge. Ce travail de transmission cherche donc le consentement explicite de ses destinataires, dans un geste de partage et d'accueil fécondant en une altérité productive qui peut alors transformer la vie de celui qui s'en est porté témoin, lui-même inscrit dans ce réseau d'imbrications mutuelles que l'écriture a permis de tisser. Si ces histoires enchevêtrées s'écrivent sur la ligne brisée de la propre vie de Carrère (« La nuit d'avant la vague, je me rappelle qu'Hélène et moi avions parlé de nous séparer », 7) –, elles parviennent à en redresser le cours. Cinq ans plus tard, après avoir eu une petite fille, le couple a retrouvé le désir de vieillir ensemble.

Dans le va-et-vient des lecteurs intradiégétiques, le récit attesté ouvre un espace expérimental de réflexion sur les effets et les conséquences de la lecture. Ce souci d'effectivité est au cœur même de la conception de la littérature qui traverse l'œuvre de Carrère : « J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative », a-t-il déclaré dans *Un roman russe* (169). Cette puissance performative de l'écriture consacre à la fois une responsabilité de l'écrivain et une légitimité morale à son travail, la condition de l'appropriation de la vie des autres étant alors, autant que possible, de compenser, de restituer, de soigner, serait-ce de façon cathartique et violente, par l'écriture même. La lettre que Carrère adresse à sa mère dans *Un roman russe* en dit long sur la visée thérapeutique et libératrice de cette exhumation douloureuse de la mémoire annihilée du père : « Même s'il te fait mal, tu admettras que c'est

mieux » (395), écrit le narrateur à son intention. *D'autres vies que la mienne* se termine sur une déclaration métapoétique qui dit affectueusement la vocation réparatrice du livre dédié *in fine* aux trois filles de Juliette et de Patrice : « Et moi qui suis loin d'eux, moi qui pour le moment et en sachant combien c'est fragile suis heureux, j'aimerais panser ce qui peut être pansé, tellement peu, et c'est pour cela que ce livre est pour Diane et ses sœurs » (334). L'enjeu de l'appropriation dépasse alors la simple description des événements pour viser une position morale, celle d'une prise en charge par l'écriture des conséquences factuelles d'une telle description, dans un mouvement d'ouverture et de donation à l'autre qui correspond à une « éthique de la restitution » (Viart, Mercier 2005, 93). En cela, ces deux livres de Carrère se rapprochent de la visée thérapeutique qu'Alexandre Gefen reconnaît dans l'écriture contemporaine : « celle d'une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide ou du moins qui fait du bien » (2018, 9). Le scrupule éthique à s'emparer de la vie des autres trouverait donc un fondement dans cette possibilité de la littérature d'intervenir *de facto* dans la vie pour œuvrer une transformation, voire une réparation, devenant ainsi véritablement factuelle.

« L'abrogation du réel »

Pour Édouard Limonov, le dispositif métanarratif est reconduit quelque peu différemment dans la « fiction biographique » (Gefen, 2012) que Carrère construit à son propos. Reconstituée à partir du souvenir de ses rencontres avec le protagoniste, les informations recueillies sur le terrain et le récit que Limonov a fait de sa propre vie dans ses textes autobiographiques, l'enquête biographique s'ouvre à une exploration de l'histoire contemporaine de ce que fut l'URSS, et plus largement de « notre histoire à tous depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale » (Carrère 2011, 37). Ce qui est l'occasion de poser obliquement la question du rapport entre l'Occident et la Russie, médiatisé par la perspective autobiographique de Carrère lui-même, qui se place ainsi au point d'intersection entre les deux.

Quittant la neutralité propre à la posture biographique, le narrateur se met directement en scène, dévoile ses sources, intervient dans son récit pour faire état de sa démarche (« Vies parallèles des hommes illustres, suite », 377), exposer ses difficultés (« Comment raconter ce que je dois raconter à présent ? Cela ne se raconte pas. Les mots se dérobent », 460). Il en va même à dénoncer avec son héros les lacunes de l'historiographie officielle : « Comme il l'observe lui-même, une chronique de la vie soviétique dans les années soixante ne serait pas complète sans le KGB. D'avance, le lecteur occidental frémit » (94). Si le discours métanarratif n'est pas sans intégrer et anticiper la réception du texte

par ce héros profondément ambigu, c'est surtout l'hésitation du biographe qu'il focalise : « Il y a eu des périodes, tandis que j'écrivais ce livre, où je détestais Limonov et où j'avais peur, en racontant sa vie, de me fourvoyer » (443). En proie à une ambivalence qu'il ne cache jamais, le récit que construit Carrère hésite entre l'admiration pour cette vie aventureuse qui aura défié toute forme de domination et le règlement de comptes avec ce modèle impossible, dont il tient à souligner, dès les premières lignes, qu'il n'est pas un personnage de fiction, même s'il en porte tous les traits. Et en effet, lorsque Limonov s'intéresse aux raisons qui l'ont poussé à s'engager dans un tel projet, Carrère lui répond « sincèrement : parce qu'il a [...] une vie passionnante, une vie romanesque, une vie qui a pris le risque de se mêler à l'histoire ». C'est alors à son interlocuteur de couper court à la perspective enthousiaste de son biographe : « une vie de merde, oui » (484), tranche-t-il. N'en reste que l'attraction du cas Limonov chez Carrère a partie liée avec une préoccupation qui traverse toute l'œuvre depuis ses origines : le fantasme bovaryste de l'invention de soi comme personnage d'une fiction romanesque, et plus largement l'écart instable, basculant, souvent indiscernable entre la réalité et l'affabulation, entre l'imposture et le désabusement.

Liée au destin des anciens régimes communistes et à la chute des dictateurs de l'Est, l'histoire de Limonov croise intimement l'histoire de son pays dans laquelle il n'a cessé de vouloir intervenir, soit en écrivain, soit par l'activisme politique et vital le plus extrême. En cela elle devient un exemple troublant du pouvoir « d'abrogation du réel » (2007, 243) par les idéologies totalitaires. Une fois de plus, il en va de la puissance et des limites de la fiction à intervenir sur la réalité, relevant ici d'une autre forme de performativité qui ne tient pas de la restitution ou de la réparation d'un mal, mais de « la force d'effraction qu'on peut attendre de la parole, littéraire ou politique, littéraire comme politique » (Rabaté 2014, 99) lorsqu'elle cherche à infléchir l'histoire même.

« Quelque chose d'impossible et qui pourtant advient »

C'est de tout autre façon que *Le Royaume* revient sur la capacité de l'écrit d'opérer un retournement du factuel qui aurait même le pouvoir de changer radicalement la vie. La vaste enquête sur le premier christianisme qui s'y déploie le long de six cent pages, et plus précisément le travail d'investigation historique, philologique et critique sur l'Évangile de Luc mettent en circulation une réflexion métalittéraire sur l'écriture du factuel – en l'occurrence, celle de la vie de Jésus telle qu'elle y est reconstruite – et sur le formidable pouvoir de conviction et d'effectivité que détient ce témoignage (ou ce récit attesté) extra-

ordinairement incroyable : « C'est l'histoire de quelque chose d'impossible et qui pourtant advient » (13).

Suivant le double pacte qui gouverne sa poétique de la non-fiction, Carrère nous livre sa reconstruction des faits, scandée en trois périodes (l'action missionnaire de Paul en Grèce et en Macédoine durant les années 50-58, le séjour avec Luc en Judée au cours des années 58-60, puis à Rome au début des années 60), et le récit de son élaboration, rapportée au fil de la narration par un discours autoréflexif qui offre la synthèse des principes mis en œuvre dans les livres précédents tout autant que l'amplification sur un autre plan des questions qui la traversent.

C'est d'abord le nécessaire dévoilement autobiographique pour rendre compte de la genèse de l'œuvre et de la relation au sujet envisagé, qui prend un long détour pour composer un récit de soi, voire un roman autobiographique inséré dans le roman, retraçant la grave crise personnelle qui, vingt ans avant la rédaction du livre, lui fit embrasser la foi chrétienne et le plongea quotidiennement dans la lecture de L'Évangile de Jean. La position de l'auteur en relation à son sujet est nettement affichée dès les premières pages : s'il a été chrétien, il ne l'est plus. Et de même la visée de son projet : « Ce texte que j'ai approché en croyant, je l'approche maintenant en agnostique, pour démonter les rouages de l'œuvre littéraire » (405).

Il est ensuite question d'établir le point de vue et de trouver « la juste place » pour aborder une matière aussi vaste (ne serait-ce que du point de vue de son interprétabilité interminable, historique, théologique et philologique que Carrère est loin de méconnaître) qu'éloignée dans le temps. Cherchant à situer sa parole, tant pour soi-même comme pour le lecteur, Carrère s'interroge : « Ce chemin vais-je le suivre en romancier, en historien ? Je ne sais pas encore, je ne veux pas trancher », pour préciser à la ligne : « Disons en enquêteur » (146). Le statut ambigu de la voix auctoriale et la nature hybride du discours à la croisée de divers genres – l'enquête documentaire, l'historiographie et le roman – engagent une réflexion métadiscursive sur les conditions épistémologiques de l'établissement d'un savoir dans sa dimension historique et sur les procédures de sa reconstruction narrative cherchant à les définir par rapport aux modèles canoniques. Pour ce qui est de la méthode de l'historien, sont convoqués en figures tutélaires Paul Veyne, « grand historien et écrivain merveilleux » (196) et Ernest Renan qui « pensait que pour écrire l'histoire d'une religion le mieux est d'avoir cru et de ne plus y croire » (179). De ce dernier, Carrère retient particulièrement « l'extraordinaire honnêteté avec laquelle il raconte, [...] sa façon d'expliquer au lecteur comment il fait sa cuisine d'historien : de quelles sources il dispose, comment il les exploite et en vertu de quels présupposés » (182).

Viennent ensuite les poncifs du roman historique de l'Antiquité, dont Sienkiewicz, auteur du très populaire *Quo Vadis ?*, et Marguerite Yourcenar qui, dans ses carnets des *Mémoires d'Hadrien*, prescrivait au romancier de « s'interdire les ombres portées, ne pas permettre que la buée d'une haleine s'étale sur le tain du miroir ». À cela, Carrère, entrant dans le débat narratologique, répond : « Je crois que l'ombre portée, on la verra toujours, qu'on verra toujours les astuces par lesquelles on essaye de l'effacer et qu'il vaut mieux dès lors l'accepter et la mettre en scène » (384-385).

Cette déclaration métapoétique sanctionne le parti-pris pour la centralité du Je autobiographique entrant de plein pied dans la construction narrative du passé, qui doit constamment se rappeler les limites et les projections de sa subjectivité. Et en effet, « l'ombre portée » de l'auteur est partout présente et constamment soulignée. Si Carrère choisit Luc comme guide pour mener son enquête, c'est parce qu'il s'y reconnaît d'emblée. La transposition est constamment mise en relief. Ainsi, lorsqu'il évoque un tableau de Van der Weyden où la figure de saint Luc en train de peindre la Vierge est généralement considérée comme un autoportrait de l'artiste, Carrère signale : « cela me plaît, d'autant plus que, moi-même, je fais la même chose » (388). Et s'il se reconnaît en Luc, c'est parce qu'il décèle dans l'écriture de celui-ci une visée d'historien ou de journaliste avant la lettre, ce qui est autant que dire une visée d'écrivain. Dès lors, le projet de Carrère croise celui de Luc pour établir l'intention constituante de son travail d'écriture dans un dialogue, en « homme du bâtiment », avec celui qu'il considère un précurseur : « Son projet est celui d'un historien ou d'un reporter. Mon projet à moi est d'enquêter ce qu'a pu être cette enquête » (328). Et d'ajouter : « Je suis un écrivain qui cherche à comprendre comment s'y est pris un écrivain » (405).

L'enquête se dresse donc sur ce que l'enquêteur et l'objet de sa recherche partagent : une expérience de l'écriture, et plus précisément, de ce qu'on peut appeler l'écriture de la non-fiction. Le fait qu'il y a une « cuisine de l'historien », comme il y a « une cuisine du romancier », cela semble aller de soi, et voilà que l'écrivain s'en remet à la lecture attentive des textes de Luc pour démonter les rouages de l'une et l'autre. Se faisant lecteur de Luc, Carrère devient son propre lecteur et peut mener en parallèle une enquête sur l'écriture de l'apôtre et une réflexion critique sur son propre projet dans un rapport spéculaire qui enchâsse l'un dans l'autre à la façon d'une mise en abyme.

Carrère entre donc dans son récit à lui pour en découvrir les rouages. Suivant le protocole habituel, il décrit scrupuleusement sa méthode (« Quitte à remonter ensuite vers la source, je préfère ouvrir l'enquête un peu en aval et commencer par lire, aussi attentivement que je peux, les lettres de saint Paul et

les Actes des apôtres », 146), expose ses stratégies narratives (« L'histoire ne perd rien à être racontée comme cela », 179), et rend compte de ses hésitations et de ses impasses ponctuelles (« je ne sais trop que faire pour l'instant de ces seconds rôles », 176 ; « Stop là- dessus : j'ai beau dire qu'il y a un roman à faire, ça ne m'inspire pas », 381). Suivant la dynamique d'autoévaluation constante dont l'auteur est coutumier, il s'applique rigoureusement à poser les limites de son savoir (« J'ai essayé de reconstruire ce que disait Paul [...] sans garantir que cette reconstruction soit exacte, au mot près, je la crois très proche de la vérité », 165), et il s'efforce de démarquer les limites entre les faits attestés et ses conjectures tout en retraçant le parcours de la dialectique interprétative :

Tout ce que j'ai écrit jusqu'ici est connu, à peu près avéré. J'ai refait pour mon compte ce que font depuis bientôt deux mille ans tous les historiens du christianisme [...]. Pour les deux ans passés par Paul à Césarée, je n'ai rien. Plus aucune source. Je suis à la fois libre et contraint d'inventer. (326)

Ainsi prend-il le risque de donner sa place à l'imagination romanesque pour combler les lacunes de ses sources (« Je m'aventure peut-être mais j'imagine », 345), et se plaît même à jouer de l'anachronisme pour récréer avec humour et en complicité avec le lecteur actuel certaines scènes malaisées de la vie de Paul : « Dans un album de Lucky Luke, on le verrait à chaque fois quitter la ville enduit de goudron et de plumes » (215).

N'en reste que Carrère « [sait] qu'il faut se méfier des projections et des anachronismes » (344), et que, même s'il assure s'être « très précisément informé de tout depuis l'origine, [...] Luc n'était pas un enquêteur moderne ». Le narrateur souligne :

Je dois résister à la tentation de lui prêter les questions que je me poserais, moi – souligne le narrateur- et que j'essaierais de poser autour de moi si je me trouvais dans les lieux où se sont déroulés des faits si étranges, vingt-cinq ans après ces faits et alors qu'une bonne partie des témoins sont encore vivants. (352)

Mesure est donc prise de la distance, de la « place juste », à partir de laquelle cette réflexion propre à l'auteur peut se projeter du côté de Luc, pour essayer de comprendre comment il s'y est pris dans son travail d'écrivain.

L'écriture de Luc est donc examinée à l'aune des principes de la poétique de Carrère lui-même. À l'encontre de l'exégèse philologique classique, pour laquelle l'évangile est l'œuvre d'une communauté d'auteurs, la radicalité de l'engagement interprétatif tient ici du souci de retrouver dans l'écriture de Luc les indices d'une subjectivité à l'œuvre. Ainsi cherchera-t-il à restituer sa

présence évasive en narrateur-témoin dans la chronique impersonnelle qui rapporte les aventures de Paul : « et voici que tout à coup *quelqu'un* surgit, qui parle. [...] À sa manière, qui est à la fois abrupte et discrète, il nous dit [...] : *j'étais là*. Ce que je vous raconte, j'en ai été le témoin » (147). De même, Carrère s'attache à repérer dans le récit de la vie de Jésus les passages où « il a donné libre cours à son talent de romancier » (571), à délimiter autant que possible la part d'invention et la part de soumission aux faits : « Ce que Luc écrit là, d'où le sort-il ? » (405). L'on vient ainsi à la question cruciale qui sous-tend de bout en bout ce travail de fouille archéologique. La reconstruction textuelle de Luc, de ses attentes, ses lacunes, voire ses incohérences, sont autant de façons de sonder, d'approcher le cœur de la vérité des faits dans son noyau irréductible. « Je sais que c'est un critère bien subjectif, l'accent de la vérité » (374), consigne Carrère. Et pourtant cet accent de la vérité, cette trace textuelle ou résidu ultime par lequel ce qui est raconté peut s'avérer vrai, se donner à voir de manière indubitable comme véridique, est bien ce que Carrère poursuit dans son exploration méticuleuse de l'écriture de Luc.

Or il se trouve que, paradoxalement, ou peut-être pas, cette vérité rétive si difficilement accessible semble se dévoiler dans le défaut de cohérence, la contradiction, le retrait de toute explication rationnelle et sécurisante. « Tout cela est confus mais je trouve cette confusion réaliste » (351), constate le narrateur à propos de l'énigmatique physionomie de Jésus, qu'aucun des témoins qui l'a rencontré n'a jamais pu reconnaître. « Si on interroge les témoins d'un fait divers, cela donne toujours ce genre de récits, criblés d'incohérences, d'exagérations qui ne font que s'amplifier à mesure qu'on s'éloigne de la source » (351). Les apories, la perte de sens, les manques inhérents, tout ce que Barthes appelait « les troubles de la causalité » propres au fait-divers, voilà ce qui peut faire la matière de la vérité. Aussi radicalement originale qu'intempestive, cette lecture du récit de la vie de Jésus en clé de relevé d'un fait-divers n'a pourtant pas de quoi étonner chez l'auteur de *L'Adversaire* qui trouva dans le défaut de cohérence, dans la chute de toute vraisemblance, la figure totalisante de l'écriture du factuel. Pour preuve, terminons sur la réécriture des faits attestés que Carrère nous propose au terme, ou presque, de son enquête :

Résumons : c'est l'histoire d'un guérisseur rural qui pratique des exorcismes et qu'on prend pour un sorcier. Il parle avec le diable, dans le désert. Sa famille voudrait le faire enfermer. Il s'entoure d'une bande de bras cassés qu'il terrifie par des prédictions aussi sinistres qu'énigmatiques et qui prennent tous la fuite quand il est arrêté. Son aventure, qui a duré moins de trois ans, se termine par un procès à la sauvette et une exécution sordide, dans le découragement, l'abandon et l'effroi.

Et d'ajouter : « À lire ce fait divers brutal, on a l'impression d'être aussi près que possible de cet horizon à jamais hors d'atteinte : ce qui s'est réellement passé » (556-557).

Notes

1. À ce sujet, on peut consulter le dossier « Les mutations esthétiques du roman français », *Lendemain*, 107-108, 2002, et plus spécifiquement l'article de Dominique Viart : « Les inflexions de la fiction contemporaine », 9-24.

Ouvrages cités

- Emilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, 40(3), 2009, 157-171.
- Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, POL, 2000a.
- Interview avec Jean-Pierre Tison, *L'Express*, 1 février 2000b.
 - *Un roman russe*, Paris, POL, 2007.
 - *D'autres vies que la mienne*, Paris, POL, 2009.
 - Entretien avec Nelly Kapriélian, dans *Écrire, écrire, pourquoi ? Emmanuel Carrère*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, 3-17.
 - *Limonov*, Paris, POL, 2011.
 - *Le Royaume*, Paris, POL, 2014.
- Laurent Demanze, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », *Roman 20-50*, 57(1), 2014, 5-14.
- Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, 781-782(6), 2012, 565-575.
- *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2018.
- Francisco González, « L'Adversaire ou le récit indécidable », dans Ignacio Iñarrea Las Heras & María Jesús Salinero Cascante (dir.), *El texto como encrucijada*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004, 535-546.
- Dominique Rabaté, « Un héros de notre temps : *Limonov* et les pouvoirs de la littérature », *Roman 20-50*, 57(1), 2014, 93-102.
- *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX^e siècle*, Paris, Corti, 2018.
- Dominique Rabaté & Laurent Demanze (dir.), *Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel*, Paris, POL, 2018.
- Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978.
- Dominique Viart, « Paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines* 263, 2001, 16-17.
- « Les inflexions de la fiction contemporaine », *Lendemain*, 107-108, 2002, 9-24.
 - « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, 177, 2015, 489-499.
- Dominique Viart & Bruno Mercier, *La littérature française au présent : héritages, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, 91-94.