

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b>	<b>II</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>III</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>IV</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1</b>	<b>9</b>
<b>UNE FOLLE FILIATION LITTÉRAIRE</b>	<b>9</b>
1.1 L'AFFAIRE DE <i>LA MOUSTACHE</i>	11
1.2 UN FAIT DIVERS	20
1.3 L'ADVERSAIRE	27
<b>CHAPITRE 2</b>	<b>36</b>
<b>DES RACINES MATERNELLES HANTÉES</b>	<b>36</b>
2.1 UN ROMAN À LA DOSTOÏEVSKI	37
2.2 LE SECRET DE LA FAMILLE ZOURABICHVILI	42
2.2.1 LE SECRET DE FAMILLE SELON ABRAHAM ET TOROK	43
2.2.2 LE FANTÔME	47
2.2.3 UNE MÉMOIRE FAMILIALE	50
2.3 LA HONTE	52

<b>CHAPITRE 3</b>	<b>58</b>
<b>LES SUINTEMENTS DU SECRET</b>	<b>58</b>
<b>3.1 KOTELNITCH : L'ENDROIT POUR COMBATTRE</b>	<b>60</b>
<b>3.2 ENTERRER UN FANTÔME</b>	<b>64</b>
<b>3.3 L'APRÈS ROMAN RUSSE</b>	<b>74</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>80</b>
<b>ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES</b>	<b>86</b>

## INTRODUCTION

*Impossible* : mais tout ce qui nous intéresse est «impossible» : éduquer, gouverner, analyser, traduire, écrire, parler... Soit : l'autobiographie est impossible [...].

J.-B. Pontalis

Dans son ouvrage intitulé *Perdre de vue*, Jean-Bertrand Pontalis a bien démontré que le questionnement de l'auto/biographie<sup>1</sup> contemporaine n'est plus et ne pourrait plus être ce qu'il était en France, à l'époque de Jean-Jacques Rousseau et de ses *Confessions* écrites avec l'illusion de la transparence. Dans le chapitre «Derniers, premiers mots», il écrit toutefois son irritation face à tous ces propos qui affirment avoir déjà digéré l'échec de la pratique auto/biographique : «Les propos qui décrètent l'autobiographie périmée, tiennent son échec pour consommé m'irritent, je l'avoue. Plus encore ceux qui la disent impossible» (Pontalis, 1988, p.346). Ainsi, plutôt que de déclarer la mort de l'auto/biographie, je préfère dire, à la suite de Pontalis, que son questionnement s'est considérablement déplacé faisant des *Confessions* notre Atlantide, «une alliance qui brille pour nous des lumières d'un rêve perdu» (1988, p.346) : celui de la certitude d'un moi. La

---

<sup>1</sup> Dans ces pages, le terme auto/biographie peut être entendu comme l'«autre-biographie», pour reprendre l'expression d'Hélène Cixous (2002, p. 26). Pour Cixous, le «moi est un peuple». Elle se considère comme «hantée par des voix» et, pour elle, écrire correspond à faire entendre ces voix. Elle écrit, «il faut faire entendre dans «moi», mes mois étrangers» et c'est précisément ce que l'écriture d'Emmanuel Carrère (autant fictionnelle, biographique qu'auto/biographique) fait : elle construit de manière à tracer les figures de ces autres, étrangers, en lui.

pensée moderne, à commencer par la psychanalyse, a joué pour beaucoup sur ce «désêtre» en faisant tour à tour peser le soupçon sur chacun des trois termes qui composent le mot : auto, bio, graphie (Pontalis, 1988, p.347). À cela, Pontalis explique que s'ajoute la mort de Dieu, proclamée en 1882 dans un ouvrage de Nietzsche intitulé *Le Gai Savoir*. En quelque cent trente années d'intervalle, nous avons donc

perdu l'un et l'autre de ces témoins supposés infaillibles, le dieu transcendant aussi bien que l'immanence du «cœur». Nous ne savons plus à qui nous parlons, moins encore sur quel sol stable peut bien prendre appui notre parole. (Pontalis, 1988, p.357)

Cette perte de certitude sur soi, cette impossibilité à se dire et à dire toute la vérité sur soi fondent notre réflexion contemporaine : la question de l'auto/biographe n'étant «sans doute plus : "qui suis-je ?", "qu'ai-je fait ?", "d'où je viens ?". Mais : "où suis-je ?", "de quoi suis-je fait ?", "à quoi suis-je asservi ?" et surtout peut-être : "qu'est-ce qui me fait parler ?"» (Pontalis, 1988, p.347). Plus récemment, dans un ouvrage intitulé *La littérature française au présent* (2005), Dominique Viart et Bruno Vercier montrent en effet comment les récits et romans de filiation contemporains s'écrivent sur ce renouvellement des questions, sur l'instabilité de ce sol : «à partir du manque : parents absents, figures mal assurées, transmissions imparfaites, valeurs caduques» (Viart et Vercier, 2005, p.91). À travers les époques qui nous séparent de Rousseau, le souci du passé, effectivement de plus en plus présent dans nos questionnements, a fait subir de nombreuses modulations à la pratique auto/biographique, dégageant cette entreprise de l'intériorité pour l'entraîner vers l'antériorité. Le corpus littéraire que je me propose ici d'étudier est tout entier

concerné par ce rapport au passé : rapport qui sera précisément au cœur du présent mémoire.

De manière générale, on ne sort pas indemne de la lecture d'une des œuvres de l'écrivain français Emmanuel Carrère, à ce jour auteur de cinq romans<sup>2</sup>, de deux essais<sup>3</sup>, de deux biographies<sup>4</sup> et de trois récits auto/biographiques<sup>5</sup>. De la fiction *La moustache* à la biographie sur Philip K. Dick en passant par le fait divers sur l'histoire de Jean-Claude Romand, pour quiconque tombe sur un texte de Carrère, il est difficile de ne pas remarquer la fascination – voire l'obsession – de cet écrivain pour la folie, le mensonge, l'horreur et l'adversité intérieure qui semblent hanter, sinon habiter l'ensemble de l'œuvre jusqu'à *Un roman russe*, récit auto/biographique publié en 2007. Au cours d'une entrevue avec *Le Devoir* publié le 31 mars 2007, Carrère se confie à propos de son récit auto/biographique *Un roman russe* :

J'avais un peu l'impression en l'écrivant que ma vie ressemblait à un roman, à un roman russe, oui. Et j'avais l'impression que ma vie se mettait à ressembler aux romans que moi-même j'écris. [...].<sup>6</sup>

Avant d'écrire sur lui, Emmanuel Carrère a effectivement écrit des fictions, en plus d'écrire sur la vie des autres. En choisissant de publier un récit sur ses origines russes, il aurait certes pu écrire un roman historique appuyé sur la célèbre lignée familiale de sa grand-

<sup>2</sup> *L'Amie du jaguar* (1983), *Bravoure* (1984), *La moustache* (1986), *Hors d'atteinte?* (1988) et *La classe de neige* (1995).

<sup>3</sup> *Werner Herzog* (1982) et *Le Détroit de Behring* (1987).

<sup>4</sup> *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993) et *Limonov* (2011).

<sup>5</sup> *L'Adversaire* (1999), *Un roman russe* (2007) et *D'autres vies que la mienne* (2009).

<sup>6</sup> <http://www.ledevoir.com/culture/livres/137663/entrevue-l-identite-la-verite-le-mensonge-et-la-folie-emmanuel-carrere> consulté pour la première fois le 10/06/2010.

mère maternelle, mais ce qui l'intéresse, et ce qui m'intéressera dans ce mémoire, c'est ce dont il ne faut pas parler, ce côté plus obscur, enfoui, de son arbre généalogique russe. Dans *Un roman russe*, l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère laisse de côté tous ses ancêtres dans le gotha : princes, comtes, demoiselles d'honneur de l'impératrice et grands chambellans pour s'intéresser aux racines « irrémédiablement pourries » de son arbre, au grand-père maternel : Georges Zourabichvili.

Dans *Un Roman russe*, nous apprenons que le grand-père maternel de l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère, Georges Zourabichvili, était un émigré géorgien mal intégré à la société française. Pour résumer très brièvement son histoire, au cours des deux dernières années de l'Occupation à Bordeaux, Zourabichvili a travaillé comme interprète pour les Allemands. En 1944, soit lors des règlements de compte de la Libération, il disparaît mystérieusement. L'auteur-narrateur Emmanuel Carrère présume qu'il a été exécuté pour faits de collaboration, mais rien ne le prouve. La fille de Zourabichvili, donc la mère d'Emmanuel Carrère, Hélène Carrère d'Encausse<sup>7</sup>, avait quinze ans et ne l'a plus jamais revu. Son père n'a jamais été déclaré mort et on n'a jamais retrouvé son corps. Aucune tombe ne porte son nom et, selon les recommandations d'Hélène Carrère d'Encausse, il ne faut pas en parler. L'auteur-narrateur d'*Un roman russe* écrit qu'il a reçu en héritage « l'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire » (*Un roman russe*, 2007, p.398).

---

<sup>7</sup> Dans ce mémoire, lorsque je parle de la mère de l'auteur-narrateur ou d'Hélène Carrère d'Encausse, il s'agit bien évidemment d'un être de papier, de la mère de l'auteur-narrateur telle qu'elle est donnée à voir dans l'œuvre littéraire d'Emmanuel Carrère et non de la véritable Hélène Carrère d'Encausse.

Le problème avec le secret de la famille Zourabichvili, c'est précisément qu'il n'est pas celui d'Emmanuel Carrère, mais bien celui de sa mère. À partir de et contre la collaboration de Georges Zourabichvili avec les occupants allemands, trahison toute entachée de honte, Hélène Carrère d'Encausse s'est construite. Chez cette femme, c'est comme s'il subsistait malgré tout la peur que l'histoire honteuse de son père ne la rattrape. Prisonnière de cette peur, elle enferme également toute sa famille dans le secret.

Mon mémoire portera sur la question du secret de famille dans *Un roman russe* et, plus largement, de ses répercussions dans l'œuvre de Carrère. À la lumière de la théorie psychanalytique, je souhaite relire le projet littéraire de l'écrivain et démontrer que toute l'œuvre antérieure à *Un roman russe* est directement liée à ce tabou familial dont l'auteur-narrateur a hérité bien malgré lui et que l'œuvre postérieure, soit celle qui suit la révélation du dit secret, s'en trouve changée. J'exemplifierai cette hypothèse à l'aide d'autres textes de l'auteur qui peupleront en toile de fond le mémoire : je pense d'une part à ses romans, plus précisément *La moustache* et *La classe de neige*, et, d'autre part, aux récits auto/biographiques où l'identité nominale auteur-narrateur<sup>8</sup> est conservée, soit *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne*. *D'autres vies que la mienne* a été publié deux

---

<sup>8</sup> L'identité nominale auteur-narrateur est certifiée par la quatrième de couverture d'*Un roman russe* et par des indices textuels faisant non seulement référence à la carrière de l'écrivain, mais également à ses autres textes. *La moustache* et *L'Adversaire*, par exemple, sont à de nombreuses reprises mentionnés dans *Un roman russe* et dans *D'autres vies que la mienne*.

ans après *Un roman russe*, soit après la révélation du secret de famille, et on peut en effet y déceler un changement de ton notable et des préoccupations nouvelles.

Le premier chapitre du mémoire installera les assises de mon argumentation. À l'aide de l'intratextualité qui sera en quelque sorte ma porte d'entrée dans l'œuvre littéraire de Carrère, je veux démontrer que c'est l'interdit posé par Hélène Carrère d'Encausse sur ce secret de famille honteux, soit l'interdiction de parler de la collaboration avec les Allemands et de la disparition de Georges Zourabichvili, qui a toujours travaillé la folie qui ressort des autres textes d'Emmanuel Carrère<sup>9</sup>. J'ai choisi d'arrêter mon attention sur *La moustache*, *La classe de neige* et *L'Adversaire*, trois textes qui précèdent directement *Un roman russe* et où la fascination de l'auteur pour la folie, le mensonge, l'horreur et l'étranger en soi y est le plus présente. L'objectif du premier chapitre est de démontrer, par l'analyse de ces œuvres, comment d'un texte à l'autre, soit chronologiquement, ces obsessions se font de plus en plus présentes et pressantes, et conduisent à une révélation inévitable du secret de famille dont il est question dans *Un roman russe*.

---

<sup>9</sup> J'aimerais apporter ici une petite nuance. Lorsque j'affirme que la folie qui caractérise les histoires racontées dans les textes à l'étude dans ce mémoire est produite par le secret de famille, je ne veux bien évidemment pas réduire le sens des textes d'Emmanuel Carrère à cela. En aucun cas, je ne souhaite nier la capacité de l'écriture à créer son propre sens à l'intérieur de la clôture du texte. Ce que je dis et ce que je démontre dans ce mémoire, c'est que la question du secret de famille, révélée dans le récit auto/biographique *Un roman russe*, peut être évoquée (c'est la piste que j'ai décidé de suivre) pour comprendre l'intérêt de Carrère pour le thème de la folie.

La contextualisation de ce secret de famille forme l'objet principal du deuxième chapitre. Mon objectif est de démontrer que ce passé – qui ne veut pas passer – de l'auteur-narrateur est lourdement présent dans l'écriture, maintenu par l'interdit maternel d'ouvrir au grand jour la voute de ce secret. Pour bien appuyer le tout, le secret de famille sera bien entendu raconté en détails. De plus, différentes théories et théoriciens seront mis à contribution, notamment les études sur le secret de famille et la notion de fantôme de Nicolas Abraham et Maria Torok (*L'écorce et le noyau*, 1978). La définition de la transmission transgénérationnelle me permettra de bien expliquer de quelle manière s'est établie la transmission du secret de la famille Zourabichvili entre les différentes générations. Finalement, l'ouvrage de Serge Tisseron sur la honte m'aidera à démontrer que la honte ressentie par la mère de l'auteur-narrateur face à la collaboration de son père avec les occupants allemands a été le principal facteur dans la transmission du secret.

Toutes ces notions, une fois abordées, m'obligent à me questionner sur la transmission en elle-même. Le silence imposé par Hélène Carrère d'Encausse à toute sa famille a créé bien des dégâts et c'est l'étendue de ces ravages qui fait l'objet du troisième chapitre. Il y sera question de la mémoire familiale, des perturbations provoquées sur les descendants de la famille Zourabichvili par la tenue du secret honteux et, aussi, de la manière de lutter contre ce secret, de se libérer de ses manifestations. Je démontrerai

que la seule façon de se libérer du poids de ce mort, d'enfin enterrer Georges Zourabichvili, passe par la parole, l'écriture de l'interdit.

## CHAPITRE 1

### UNE FOLLE FILIATION LITTÉRAIRE

Sur la quatrième de couverture d'*Un roman russe*, nous pouvons lire : «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 échapper.» Cette courte citation est, à elle seule, le point d'ancrage du présent chapitre ; en faisant référence<sup>10</sup> aux écrits antérieurs de l'auteur selon un mode d'intégration bien visible appartenant à l'intratextualité – forme particulière d'intertextualité, «qui consiste à mettre une œuvre en rapport non pas avec les textes d'autres auteurs, mais avec les textes écrits d'une même main» (Martel, 2005, p.97) – cette citation me permet d'établir des ponts entre les différents textes d'Emmanuel Carrère, de relancer les œuvres précédentes de l'auteur dans un tout nouveau circuit de sens puisqu'il arrive régulièrement que, dans ses récits auto/biographiques, l'auteur-narrateur renvoie la lectrice<sup>11</sup> à ses différents et précédents écrits.

<sup>10</sup> La référence précise n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un nom d'auteur, un nom de personnage et/ou, dans ce cas-ci, un titre en italiques.

<sup>11</sup> Tout au long de ce mémoire, le genre féminin est employé à titre épïcène et désigne autant le féminin que le masculin. Il s'agit d'un choix politique. Loin de moi l'idée de faire de mon cas particulier une généralité, je tiens tout simplement à éviter l'emploi du masculin comme généralité que l'on considère trop souvent comme neutre.

Le présent chapitre a pour objectif de faire ressortir l'immense place que prennent la folie, le mensonge, l'horreur et l'étranger en soi dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur-narrateur et plus particulièrement dans les trois textes choisis qui forment chacune des trois parties de ce chapitre : *La moustache* (1986), *La classe de neige* (1995) et *L'Adversaire* (1999). Pris séparément, chacun de ces trois textes constitue à la fois sa propre origine et originalité, mais chacun d'eux s'inscrit en même temps dans une généalogie, c'est-à-dire qu'en ordre chronologique, le plus récent titre est toujours à la jonction du précédent «dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur» (Sollers, 1968, p.75). Plusieurs thèmes sont récurrents d'un texte à l'autre et c'est précisément ce qui m'intéressera ici. Mon analyse portera donc, dans un premier temps, essentiellement sur ces thèmes, c'est-à-dire sur la fascination de l'auteur-narrateur pour la folie, le mensonge, l'horreur et, aussi, l'étranger en soi. Dans un deuxième temps, je tenterai de démontrer comment d'un texte à l'autre ces thèmes se font de plus en plus présents, lourds, oppressants. Tout au long de ce chapitre, il va falloir envisager le parcours entre les trois différents récits comme une progression de la parole de l'auteur qui conduit vers une plus grande autoreprésentation et, aussi, une plus grande révélation du secret de famille honteux dont il sera question dans le chapitre suivant.

### 1.1 L'affaire de *La moustache*

*La moustache* n'est pas le premier texte d'Emmanuel Carrère, mais sans vouloir déprécier les deux précédentes fictions, *L'amie du jaguar* (1983) et *Bravoure* (1984), ce texte apparaît comme la pointe de l'iceberg enfin visible à la lecture d'*Un roman russe*. Annie Olivier l'a déjà bien formulé, dans toutes ses œuvres, Emmanuel Carrère crée «un univers où soudain le quotidien bascule et débouche sur le mensonge, l'irréel, le mal et l'horreur» (2003, p.35), mais avant qu'elles prennent l'ampleur qu'on verra dans *L'Adversaire*, ces obsessions commencent à se développer dans *La moustache*.

Dans ce texte, tout commence par une plaisanterie en apparence bénigne. Voulant surprendre sa femme et les gens de son entourage, le protagoniste<sup>12</sup> décide de se raser la moustache qu'il portait depuis plus de dix ans. Une fois le geste accompli, sa femme (Agnès) ne remarque pas l'absence, cette «fausse absence de moustache» (Carrère<sup>13</sup>, 1986, p.14) ou plutôt, pense le personnage principal, feint de ne rien remarquer. La blague persiste le temps d'un souper avec des amis, mais au bout d'un moment, quand même, le «gag perd de son sel» (M, p.21) et remarquant «que c'est le plus intelligent qui s'arrête le premier» (M, p.25), il décide de questionner sa femme sur le sujet. Que quelqu'un se rase la moustache sans que ses proches ne s'en aperçoivent est une chose

---

<sup>12</sup> Comme le nom du personnage principal n'est jamais donné dans ce roman, tout au long de cette analyse, je le désignerai par sa profession et l'appellerai l'architecte.

<sup>13</sup> Dorénavant, lorsque je ferai référence au roman *La moustache* d'Emmanuel Carrère, le sigle M sera utilisé.

qui arrive relativement couramment. Cependant, les choses se compliquent à partir du moment où l'entourage maintient très sincèrement que ce même personnage n'a jamais porté de moustache :

«Mais enfin, ma moustache», finit-il par lâcher en boulant les syllabes.  
Voilà. Il l'avait dit.  
«Ta moustache ?»  
Elle fronça les sourcils, mimant à la perfection la stupeur. Il l'aurait applaudie ou giflée.  
«Je t'en prie, arrête, répéta-t-il.  
— Mais arrête, toi ! — Elle criait presque : Qu'est-ce que c'est que cette histoire de moustache ?» [...]   
— Mais enfin, touche, bon dieu ! cria-t-il en reprenant sa main, qu'il pressa de nouveau sur sa bouche. Je viens de la raser, tu ne sens pas ? Tu ne vois pas ?» [...]   
«Tu te rases tous les jours, non ? Deux fois par jour.  
— Arrête, merde. [...]   
«Tu sais bien que tu n'as jamais eu de moustache. Arrête ça, s'il te plaît.» Elle criait : «S'il te plaît. C'est idiot, s'il te plaît, ça me fait peur, arrête ça... Pourquoi fais-tu ça ?» chuchota-t-elle pour finir. (M, p.27-28 et 31)

C'est le point de départ, l'élément déclencheur si l'on veut qui conduit à une impasse totale, à la fois invraisemblable et insurmontable parce qu'inexplicable :

[Agnès] dit qu'à première vue, tout cela semblait impossible, mais que c'était peut-être une chose qui arrivait parfois. Mais à qui ? À personne, ils ne connaissaient personne, n'avaient entendu parler de personne à qui ce fût arrivé de croire porter une moustache et de n'en porter pas. Ou bien, corrigea-t-elle, de croire que l'homme qu'on aime n'en porte pas alors qu'il en porte une. Non, on n'avait jamais entendu parler de ça. (M, p.60)

À la suite des personnages, la lectrice avance à tâtons dans le récit comme elle le ferait sur un terrain miné où elle ne peut qu'hésiter entre deux lectures concurrentes : soit l'architecte est fou, soit les autres le sont. Une narration à la première personne aurait facilité les choses. Comme aucune objectivation de la part du narrateur n'aurait été possible, il aurait été plus facile de croire à son délire. Mais voilà, la fiction *La moustache*

est écrite à la troisième personne, le récit est fait par un narrateur omniscient. Les monologues intérieurs du héros lui sont restitués par le recours à la focalisation interne ou encore par le discours indirect libre<sup>14</sup>. Au cours de ces longs monologues, la logique cartésienne, comme en font foi ces nombreux extraits qui jalonnent la totalité du roman, n'est d'aucun secours :

[...] incapable de construire avec les pensées, toutes précises, qui flottaient dans sa tête, une hypothèse qu'il aurait voulue aussi cohérente, fonctionnelle et anodine [...]. (M, p.44-45)

Son esprit continuait à battre la campagne. (M, p.46)

Ça ne tenait pas debout, bien sûr. Mais rien ne tenait debout. (M, p.55)

Aucune raison au monde ne pouvait justifier un truc pareil, à la fois absurde et irrattrapable. Aucune raison, sinon celle de la folie qui n'a pas besoin de raison, ou bien qui a sa raison propre et, comme justement il n'était pas fou, cette raison lui échappait. (M, p.71)

[...] un renversement mental insensé [...]. (M, p.112)

Cette faille du raisonnement l'irrita. (M, p.113)

[...] recouvrer une lucidité qu'il sentait flancher. (M, p.120)

Quoi qu'il advienne, même contre toute évidence [...]. (M, p.140)

Il savait à présent qu'il s'était trompé, qu'il voyait enfin clair, mais bientôt, inutile de se leurrer, son cerveau se remettrait à osciller, à courir d'un butoir à l'autre. (M, p.146)

---

<sup>14</sup>

Cette perspective narrative est également celle adoptée dans *La classe de neige*.

Dans le naufrage de ses raisonnements nocturnes [...]. (M, p.151)

L'usage répété des séquences «Et si», «peut-être que», «peut-être aussi» et «peut-être même», comme du conditionnel, vient démontrer que l'architecte, hanté et torturé par l'invérifiable, est réduit au ressassement des mêmes hypothèses pour expliquer l'incompréhensible désaccord dont il souffre : il s'agit de folie, d'une sorte d'hallucination, d'un début de dépression, d'une plaisanterie douteuse de la part d'Agnès, d'une conspiration contre l'architecte et/ou d'un désagrègement de l'univers. Entendons-nous sur un fait : se raser la moustache est une action concrète qui relève du domaine de l'«objectif» (M, p.65), sinon de l'«évidence» (M, p.65) (il s'agit pour cela de se fier au témoignage de nos yeux). En temps dit *normal*, il serait assez aisé de peser chacune de ces hypothèses et de les départager, mais dans ce texte rien n'est mis de l'avant bien longtemps. Au contraire, tout se retrouve constamment menacé d'être remplacé par de nouvelles (qui sont en fait d'anciennes) lubies, comme dans ce passage où l'architecte est incapable de décider qui de lui ou d'Agnès a perdu la raison :

[...] échapper à ce va-et-vient entre deux hypothèses qu'il avait déjà retournées cinquante fois et qui ne menaient nulle part, sinon de l'une à l'autre, de l'autre à l'une, sans bretelle de sortie pour regagner la vie normale. (M, p.71)

Le diagnostic médical de la folie, hypothèse rassurante, est rapidement présenté, mais tout aussi rapidement écarté pour les mêmes raisons d'évidence:

Il se rappelait qu'en gros il y avait la névrose et la psychose, que la seconde était la plus grave, à part ça... (M, p.73)

Il était fou, voilà, on allait le soigner. Et cela le soulageait aussi, en un sens, la perspective de se laisser aller, de se remettre aux mains d'Agnès, de Jérôme, du

psychiatre Sylvain Kalenka à qui il pardonnait d'avance ses airs entendus, ses remarques sur le pluriel des moustaches, des pantalons, le complexe de castration. (M, p.97)

À court d'arguments crédibles et d'explications vraisemblables, la lectrice, tout comme le héros, est bien obligée de se rendre à l'évidence, puisque justement, il n'y a pas de place pour l'évidence dans ce récit, et c'est à ce moment qu'elle se retrouve propulsée dans l'univers angoissant, caractéristique des récits d'Emmanuel Carrère, que ses écrits futurs ne quitteront pas de si tôt. Si l'univers romanesque, fictionnel de Carrère est aussi angoissant, c'est qu'il remet en question le rapport de l'humain à son intériorité. La plupart du temps, lorsque quelque chose de tragique se produit, l'humain l'explique par une inférence extérieure à lui : accident, destin, faute attribuée aux autres ou à une instance divine, etc. Mais dans les romans et récits auto/biographiques de Carrère, il n'y a pas d'un côté les personnages, et de l'autre des puissances extérieures. Non, dans chacun de ses textes, les puissances extérieures sont aussi à l'intérieur des personnages – comme si un adversaire se tenait bien campé à l'intérieur d'eux. À propos de l'affaire Jean-Claude Romand, l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère écrit: «Il est impossible de penser à cette histoire sans se dire qu'il y a là un mystère et une explication cachée. Mais le mystère, c'est qu'il n'y a pas d'explication et que, si invraisemblable que cela paraisse, cela s'est passé ainsi» (Carrère<sup>15</sup>, 2000, p.94). Or, à postériori, cette explication semble coller parfaitement aux trois textes à l'étude dans ce chapitre.

---

<sup>15</sup>

Dorénavant, lorsque je ferai référence à *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, le sigle A sera utilisé.

Le choix particulier des termes utilisés dans le récit *La moustache*, très près du jargon policier, laisse penser à une enquête criminelle. En entrant dans la salle de bain avec l'architecte, c'est sur une scène de crime que la lectrice pose les yeux ; l'opération de rasage est en effet décrite comme un meurtre que la voix narrative détaille avec une précision quasi chirurgicale:

En chaussettes, il retourna à la salle de bains dont le carrelage mouillé lui fit contracter les orteils, passa le jet de la douche sur les parois de la baignoire jusqu'à ce que le reste de la mousse et surtout les poils aient entièrement disparu. Il s'apprêtait à le récurer avec le produit rangé dans le placard sous le lavabo, pour éviter cette peine à Agnès, mais se ravisa à l'idée qu'il se conduirait moins, ce faisant, en mari prévenant *qu'en criminel soucieux d'éliminer toute trace de son forfait*. (M, p.15, je souligne)

La puérité de ce camouflage le fit sourire : à quoi bon *nettoyer les instruments du crime* quand le cadavre se voit comme le nez au milieu de la figure ? (M, p.15, je souligne)

Le matin, en préparant le café, il jeta à la poubelle le paquet de cigarettes contenant les poils coupés. Nu dans la cuisine, regardant hoqueter la cafetière, il eut peur de le regretter plus tard, d'avoir sacrifié sa seule *pièce à conviction si le procès reprenait*, s'ils n'étaient plus d'accord pour faire front ensemble. (M, p.61, je souligne)

Seulement l'ordre du monde avait subi un dérèglement à la fois abominable et discret, passé inaperçu de tous sauf de lui, ce qui le plaçait dans la situation du seul *témoin d'un crime*, qu'il faut par conséquent abattre. (M, p.145, je souligne)

Lorsque l'architecte part à la recherche «des preuves» (M, p.52) qu'il a bien porté la moustache, sa réaction en dit beaucoup sur ce qu'il s'attendait à trouver dans le sac de poubelle. Alors que les poils sont bien là, «nombreux et dispersés» (M, p.53), le protagoniste espérait autre chose, «une touffe bien compacte, quelque chose comme une

moustache tenant toute seule», (M, p.53-54) quelque chose comme un vrai corps – un cadavre. La séquence «si le procès reprenait» (M, p.61) fait bien entendu penser au *Procès* de Kafka, ce roman où une lecture similaire est possible : un personnage (Josef K) se retrouve poursuivi pour une faute dont il ignore tout jusqu'à son exécution, qu'il accepte comme un soulagement. À la différence du récit de Kafka, où il serait juste de parler de culpabilité littéraire sans crime, le crime dans *La moustache*, loin de sa définition conventionnelle, est dévoilé dès les premières pages. Plus les pages du roman défilent, plus l'incertitude sur un fait passé (le fait d'avoir ou non porté la moustache) s'étend sur les autres sphères de la vie de l'architecte où chacune de ses références au passé provoque éboulement sur éboulement. De plus en plus rapidement, il perd moustache, amis, souvenirs de voyage et son père qu'il croyait toujours en vie :

C'étaient des gestes ordinaires, mais qui se répétaient trop, écrasaient tous les autres comme les murs d'une chambre qui se rapprochent jusqu'à emprisonner son occupant, le broyer dans leur étau. Et le mouvement s'accélérait : Serge et Véronique, les vacances à Java dont Agnès, l'avant-veille, se souvenait encore, avaient disparu en vingt-quatre heures. Il suffisait maintenant de quelques minutes pour engloutir son père, sans même qu'il ait tourné le dos, sans que l'espace d'une nuit, d'une absence, ait séparé l'instant où Agnès, il en était sûr, avait dit «tes parents», «tu veux que je téléphone à tes parents?», de celui où son père était rayé du monde. L'horreur s'était passée sous ses yeux, sans qu'il puisse rien faire, et elle allait recommencer. (M, p.104-105)

L'architecte ne peut constater l'étendue de cette dépossession qu'en spectateur, du haut de ce «toboggan» (M, p.105) fictif très semblable à la chenille de *La Classe de neige* dans laquelle Nicolas, impuissant, voit son petit frère se faire enlever sous ses yeux :

Mais tout à coup, juste avant d'arriver en haut, il ouvrit [ses yeux] et vit, loin au-dessous d'eux, tout le parc d'attractions. Petites silhouettes, fourmis humaines trotinant sur le sol, à des années-lumière. L'instant que cela dura, son regard

isola une de ces silhouettes, deux : un homme qui s'éloignait en tenant par la main un petit enfant. Déjà la chenille plongeait, on ne voyait plus rien mais il avait compris ce qui se passait. Au tour suivant, il écarquilla les yeux, glacé d'horreur, et l'homme qui emmenait son petit frère était déjà plus loin. En replongeant, la chenille allait le dérober à sa vue et, à la prochaine montée, il ne les reverrait plus, il en était certain. [...] Ce qui venait de filer sous son regard impuissant, c'étaient les dernières images qu'il aurait de lui [...] (Carrère<sup>16</sup>, 1995, p.64-65)

Pour reprendre les termes de Thierry Durand employés dans son article intitulé «Emmanuel Carrère : l'étranger en soi», je dirai que «la narration de Carrère met en scène une forme d'exil de l'intimité au sein de la conscience» (2010, p.577). Autrement dit, «on n'est pas intime dans son soi» (2010, p.577). *La moustache* est en effet le premier récit d'une longue lignée de Carrère qui manifeste un tel mal-être – malaise – par rapport à la question identitaire. Les définitions conventionnelles de l'identité se fragmentent et volent rapidement en éclats en semant le doute sur plusieurs sphères de la vie de l'architecte, jusqu'à ronger sa certitude d'être:

Il aurait voulu poser d'autres questions, reposer même celles qui l'avaient rassuré quelques minutes plus tôt, mais il n'osait plus, persuadé que ces gains allaient lui échapper s'il les misait de nouveau, qu'il ne serait plus architecte alors, qu'Agnès ne serait plus Agnès, dirait s'appeler Martine ou Sophie, et n'être pas sa femme, ne pas savoir ce qu'il faisait ici... (M, p.105)

Chaque page tournée entraîne le personnage de *La moustache* dans la perte de repères familiers jusqu'à ce qu'il se trouve «progressivement démis de sa fonction de sujet, joué, tout acte de maîtrise se révélant par la suite de simples coups du hasard, autant d'abandons à une force aveugle et formidable qui [...] plonge lecteur, auteur et personnages dans l'univers de la folie» (Durand, 2010, p.576-577). Cette puissance

<sup>16</sup> Dorénavant, lorsque je ferai référence au roman *La classe de neige* d'Emmanuel Carrère, le sigle CDN sera utilisé.

aveugle et formidable, si elle porte un visage changeant, protéiforme et à multiples appellations synonymes dans les autres récits de Carrère (Le père de Nicolas, «cette chose sans nom» (CDN, p.25 ), l'Adversaire, Jean-Claude Romand, Georges Zourabichvili, etc.), dans *La moustache*, elle demeure anonyme, sans visage et le rapport particulier qu'entretient l'architecte avec son intériorité implique aussi nécessairement le fait qu'elle pourrait être (en) lui : «Que dire en effet quand l'autre est (en) soi, quand l'aliénation ronge jusqu'à la certitude d'être, hier et aujourd'hui, toujours le même ?» (Durand, 2010, p.577) Ainsi, *La moustache* serait l'histoire d'une dépossession progressive du moi à tous les niveaux. Au niveau narratif d'abord, car l'architecte se retrouve orphelin d'identité par le narrateur qui lui refuse nom et prénom, puis au niveau textuel où, avant le dénouement sanglant, le personnage principal se retrouve dessaisi de son image par sa femme qui gratte sa photo d'identité avec une lame de rasoir :

«À mon avis, dit-elle, Stabilo Boss. Bonne qualité d'ailleurs, ça part à peine. Tu sais que c'est défendu de maquiller sa carte d'identité ? Mais attends.»

Sans lâcher la carte, elle fouilla dans son sac, en retira une petite boîte de métal d'où elle sortit une lame de rasoir.

«Arrête», dit-il.

À son tour, elle écarta sa main et se mit à gratter la moustache, sur le photomaton. Pétrifié, il la regardait faire, détacher de son visage renversé de menues particules noirâtres, grattant jusqu'à ce que l'espace compris entre sa bouche et son nez devienne, non pas gris comme le reste de la photo, mais d'un blanc granuleux, déchiqueté.

«Voilà, conclut-elle, tu es en règle.»

Il reprit la carte d'identité, consterné. Elle avait arraché du grain de l'image sa moustache, une aile de son nez, un lambeau de sa bouche et, bien sûr, cela ne pouvait rien quant au visage que reproduisait la photo avant d'être mutilée. (M, p.79-80)

Il n'est donc pas étonnant que l'idée que l'architecte se faisait de lui-même ou des autres perde progressivement toute consistance au point de n'être plus, «à la périphérie de sa conscience engourdie» (M, p.173), que des reflets «exsangues, vidés de leur substance, bientôt des fantômes» (M, p.174).

## 1.2 Un fait divers

Dès le début de *La classe de neige*, roman d'Emmanuel Carrère publié neuf ans après *La moustache*, de «pénibles impressions» (CDN, p.17) planent déjà sur le personnage principal, le jeune Nicolas. L'enfant s'apprête à partir en classe de neige avec l'école, mais plutôt que de voyager en autocar «comme tout le monde» (CDN, p.14), Nicolas est conduit par son père qui juge dangereux le moyen de transport :

dix jours [avant le départ pour la classe de neige] s'était produit un drame, dont on avait montré des images aux informations télévisées : un poids lourd ayant percuté un autocar scolaire, plusieurs enfants étaient morts atrocement brûlés. (CDN, p.12)

Une journée après l'arrivée des autres, Nicolas entre au chalet, mais remarque, trop tard, que son sac de voyage a été oublié dans le coffre de la voiture. C'est Hodkann, le caïd de la classe, qui se propose pour lui prêter un pyjama, alors que Patrick, un des moniteurs, n'attend pas le retour du père pour aller lui acheter les effets manquants. À partir de là, tout devrait bien aller pour Nicolas et pourtant, ce n'est pas le cas. Ses peurs d'enfant, entre autres celle «de mouiller son lit» (CDN, p.17), l'obsèdent et sont alimentées par les histoires d'horreur qu'il a déjà lues et dans lesquelles il se réfugie. L'imaginaire bascule

douloureusement dans la réalité lorsqu'un enfant d'un village voisin, René, est porté disparu, puis retrouvé mort. Or, même si rien n'est confirmé explicitement, tout porte à croire que c'est le père de Nicolas qui a assassiné l'enfant. La menace que la lectrice sentait planer, quoi qu'imprécise, était donc bien réelle.

L'univers angoissant et cette adversité intérieure dont il était question dans *La moustache* prennent encore plus d'ampleur dans *La classe de neige* où de nombreux indices textuels permettent de situer avec certitude la source de l'épouvante comme provenant de l'intérieur de Nicolas. Dans ce récit, c'est de nouveau la narration à focalisation interne qui est privilégiée. Durand formule ainsi l'avantage de ce parti pris narratologique : « technique habile qui universalise une forme exemplaire de solitude essentielle et communique l'angoisse qui nourrit l'écriture » (2010, p.576). Cette perspective permet, en effet, de cibler un personnage bien précis et de le laisser baigner dans une constante incertitude. Si dans *La moustache*, l'architecte se débattait littéralement contre ses lubies, ici, ce sont des histoires de folie et d'horreur, autant de mythes et lectures que de contes et légendes urbaines, qui se conjuguent dans l'imaginaire de Nicolas et alimentent en même temps son imagination. Marie-Pascale Huglo parle de « papillonnement de fables qui surgissent dans une conscience repliée sur elle-même » (2004, p.135), mais au delà de l'intertexte « rumoral » qui habite continuellement le texte et alimente les craintes de l'enfant, dès le début de la classe de

neige, de «pénibles impressions» (CDN, p.17), quelque chose de non défini, mais de violent plane dans le texte et épouvante Nicolas, bien conscient de cette menace :

À présent c'était fini, il avait par la faute de son père attiré l'attention de tout le monde et devinait que son pressentiment était juste : la classe de neige allait être une épreuve terrible. (CDN, p.20)

Au fur et à mesure que progresse le récit, les catastrophes appréhendées par l'enfant s'évanouissent dans une agitation inquiète qui rejoue constamment, sous des formes renouvelées, l'angoisse désignant à chaque fois «cette chose sans nom» (CDN, p.25). La situation devient cependant insupportable pour Nicolas lorsqu'il se rend compte que sa peur d'être rejeté ne provient plus de la classe comme c'était d'abord le cas, mais de lui-même comme dans cette «histoire épouvantable» (CDN, p.68) qu'il a lue quelque part où un jeune garçon comme lui «voit peu à peu son corps se décomposer, se liquéfier, se transformer en un magma noirâtre et visqueux» (CDN, p.68) :

Inquiet, il glissa doucement une main sous lui et sentit quelque chose de visqueux. Il se demanda si son ventre ne s'était pas ouvert, laissant s'écouler ce liquide gluant. [...] Au moindre mouvement, ses viscères se répandraient. [...] Il avait peur. Il n'osait ramener la main vers son visage, approcher de sa bouche, de ses narines, de ses yeux, cette substance gluante, cette sécrétion de méduse qui était sortie de lui. Il sentait, dans l'obscurité, son visage se crispier, ses yeux s'écarter d'effroi à l'idée qu'il lui arrivait quelque chose d'affreux qui n'était jamais arrivé qu'à lui<sup>17</sup>, quelque chose de surnaturel. [...] voici que de son corps s'écoulait ce pus qui l'engluait. C'était pire qu'une plaie, cela suintait de lui. Bientôt cela serait lui.

Qu'est-ce que les autres verraient, dans son lit, au matin ?  
Il avait peur, peur d'eux, peur de lui-même. (CDN, p.67 à 69)

---

<sup>17</sup> Cette idée est récurrente dans l'œuvre de Carrère. Par exemple, le personnage principal de *La moustache* a également l'impression que ce qui est en train de lui arriver n'est arrivé qu'à lui : «[...] ils ne connaissaient personne, n'avaient entendu parler de personne à qui ce fût arrivé de croire porter une moustache et de n'en porter pas.» (M, p.60)

Clément Rosset l'a bien écrit, il n'y a «rien de plus tragique, rien de plus terrifiant pour l'homme que ce qui provient de son fonds propre» (1971, p.59) et le sentiment d'étrangeté que ressent Nicolas face à son propre corps est tout à fait justifié par le texte lorsque le père de Nicolas se dépossède précisément de ce qui le fait père en assassinant le personnage présenté par la voix narrative comme le double fantasmatique de Nicolas. Voici, à ce sujet, deux extraits tirés de *La classe de neige* où l'on trouve des similitudes entre René et Nicolas :

Ils [les gendarmes] étaient soucieux : un enfant du hameau de Panossière, à quelques kilomètres de là, avait disparu. On le cherchait en vain depuis deux jours. Nicolas comprit ce qu'avaient espéré les gendarmes en le voyant, et pensa que d'une certaine façon il s'en était fallu de peu : deux jours, cela voulait dire que l'enfant avait disparu au moment où lui-même avait failli le faire. (CDN, p.91)

Derrière les lunettes, ses yeux se noyaient d'épouvante, l'épouvante d'un petit garçon sur qui un inconnu se penche pour le tuer, et Nicolas sentait se coller sur son propre visage l'expression de René, sa bouche s'ouvrir sur un cri silencieux qui ne prendrait jamais fin. (CDN, p.107)

Cette dépossession souille littéralement l'intérieur du garçon jusqu'à entraîner une perte de ses repères familiaux. L'exercice de relaxation proposé par l'instructeur Patrick révèle bien l'état de désidentification de Nicolas à ce point de la classe de neige. Suivant les instructions de Patrick, l'enfant accorde d'abord sa respiration à celle des autres élèves : «C'est bien, dit Patrick au bout d'un moment. Maintenant vous allez penser à votre langue» (CDN, p.58). Sur demande de ce dernier, Nicolas suit donc le mouvement ; il pense à sa langue en contact avec son palais, en éprouve le poids, la consistance, la texture, pense à son nez, suit l'air dans ses narines, porte attention à ses paupières, ses

sourcils, sa nuque... À force d'écouter les instructions de son guide, voilà que Nicolas éprouve «une sensation de plus en plus étrange» (CDN, p.58). Soudainement, il donne l'impression de faire connaissance avec un étranger en lui : «Cependant, il sentait [sa langue] toujours, bizarrement présente, comme s'il venait de faire connaissance avec elle» (CDN, p.58). Petit à petit, il visite «ce territoire mystérieux qui s'étend à l'intérieur de [lui-même]» (CDN, p.59). Un territoire à la fois inconnu et profondément angoissant. Lorsque Patrick pose ses mains sur la poitrine de Nicolas, c'est l'affolement :

Nicolas avait l'impression de haleter, de courir en tous sens à l'intérieur de lui-même, en se cognant aux cloisons, et en même temps savait que rien de tout cela ne se voyait du dehors. [...] Patrick pesait sur ce couvercle, il voulait repérer, apprivoiser ce qu'il y avait dessous, mais cela faisait un beau désordre, on aurait dit que tous les organes de Nicolas, affolés, se réfugiaient le plus loin possible de la paroi que palpaient ces mains fermes et chaudes, et pourtant Nicolas aurait aimé qu'elles restent. (CDN, p.60)

L'enfant, sans plus de contrôle que le personnage de *La moustache*, se sent aspiré dans un trou et ce qui est le plus inquiétant, c'est que «ce gouffre [est] aussi à l'intérieur de lui-même» (CDN, p.63). Il se «creu[e] dans son ventre, l'aspir[e] de l'intérieur, se comb[e] un instant, se creus[e] à nouveau, fouill[e] de plus en plus loin» (CDN, p.66). Cette fois, ce sont les bribes d'une histoire d'enfance, celle de *La Petite Sirène*, qui s'amalgament avec la réalité de Nicolas et lui permettent au mieux de verbaliser ce qui lui arrive, d'apprivoiser la «chose sans nom» (CDN, p.25) :

Venait l'aube, et [la petite sirène] sentait bien que le combat avait pris fin, le sortilège accompli son œuvre. Elle sentait que sous les feuilles il y avait autre chose, que ce qui avait été elle était devenu autre chose. (CDN, p.74)

[Nicolas] n'était pas couché dans son lit, mais seul dehors, sous les étoiles brillantes et froides, entouré de neige brillante et froide, et tellement loin de tous, tellement loin de toute aide, comme la petite sirène qui comprenait à l'aube qu'elle ne faisait plus partie du monde des habitants de la mer et ne ferait pas partie de celui des hommes, jamais. (CDN, p.74-75)

Jusqu'à ces premières lueurs du jour, tout n'est que «zone trouble, latente, située à la croisée de l'imaginaire et de la réalité» (Marie-Pascale Huglo, 2004, p.130). Le recours à l'imaginaire, qui est tant de fois dans ce récit la porte de sortie de Nicolas par rapport au monde réel, n'est désormais plus possible. La disparition de René confirme le basculement du cauchemar dans la réalité que la fugue nocturne de Nicolas a déjà amorcé : «Tout ce qui s'est passé avant n'était qu'un rêve et voici le réveil» (CDN, p.112). Ce qui n'était que discours imaginaires, que fictions telles que perçues et rapportées par la conscience d'un enfant tourne au fait divers. «Un peu effrayé par ses propres paroles» (CDN, p.101), la fiction que Nicolas «improvise» (CDN, p.99) pour expliquer sa fugue nocturne n'en est pas une, ou n'est en tout cas pas très loin d'une vérité, d'une réalité qui ne demande qu'à être devinée :

Il ne faut le dire à personne, expliqua Nicolas, mais la nuit où je suis sorti, ce n'était pas une crise de somnambulisme. Je n'arrivais pas à dormir et à un moment, de la fenêtre du couloir, j'ai vu de la lumière sur le parking. Un homme se promenait avec une lampe torche. Ça m'a paru bizarre, alors je suis descendu. En me cachant, je l'ai suivi jusqu'à une camionnette blanche, exactement comme celles où [les trafiquants d'organes] cachent leurs tables d'opérations. L'homme est monté, il a démarré. Les phares étaient éteints, il n'a même pas mis le moteur mais commencé à descendre la route en roue libre, pour ne pas faire de bruit. Ça m'a paru louche, tu comprends. J'ai repensé à cette histoire de trafic d'organes et je me suis dit qu'ils devaient rôder autour du chalet, au cas où quelqu'un sortirait seul... (CDN, p.99)

[...] son père enquêtait sur cette affaire, tout seul, ignoré de la police. Se servant de son métier comme d'une couverture, et de ses relations dans le monde

hospitalier, il suivait la piste des trafiquants. Voilà pourquoi il était venu dans la région, sous prétexte de conduire Nicolas au chalet : ses informateurs lui avaient signalé la présence de la camionnette où se déroulaient les opérations clandestines. (CDN, p.101)

L'histoire qu'il imagine, même si «tout repos[e] sur un mensonge, se t[ient] terriblement» (CDN, p.100) et ébauche, en bout de ligne, l'effet «d'une participation inavouable, monstrueuse, au crime qui s'e[st] déroulé pour de bon» (CDN, p.107). Parce que la véritable tragédie a eu lieu – «Oui, répondit Patrick d'une voix brève. On l'a tué.» (CDN, p.106) – la folle surenchère d'inventions nocturnes de Nicolas signe l'arrestation du père et scelle, par extension, le destin de l'enfant :

«Tu sais, c'est atroce, ce qui est arrivé à René, mais je crois que j'ai encore plus pitié de [Nicolas]. Tu imagines, se trimballer ça ? Qu'est-ce que va être sa vie ?» (CDN, p.138)

La moquette, à l'intérieur de l'appartement, étouffait les pas, mais Nicolas savait que la porte allait s'ouvrir, qu'à cet instant sa vie commencerait et que dans cette vie, pour lui, il n'y aurait pas de pardon. (CDN, p.148)

«On ne se relève pas d'une enfance brisée qui vous impose une maturité par la souffrance et le crime» résume Éric Bordas (2001, p.181) en parlant bien entendu du petit Nicolas et de *La classe de neige*, mais je démontrerai dans le prochain chapitre que cette explication peut également très bien s'appliquer à l'histoire familiale de l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère.

### 1.3 L'Adversaire

Publié en 2000, *L'Adversaire* est le livre consacré à l'affaire Jean-Claude Romand. Le 9 janvier 1993, cet affabulateur a tué sa femme d'un coup de rouleau de pâtisserie à la tête, a abattu ses enfants par balles, a assassiné ses parents et leur chien, eux aussi, tués par balles et a finalement tenté d'étrangler sa maîtresse. Vingt et une heures plus tard, il a avalé des comprimés de Nembutal périmés de dix ans avant d'essayer de s'enlever la vie en mettant le feu à sa maison<sup>18</sup>. Les enquêtes ont révélé qu'il n'était pas chercheur à l'Organisation mondiale de la Santé (OMS) comme il le prétendait et, chose encore plus surprenante, qu'il n'était pas médecin comme tout le monde le croyait. Quelques coups de téléphone ont suffi pour que le mensonge de sa cuirasse se révèle: «tout ce qu'on croyait savoir de sa carrière et de son activité professionnelle était un leurre» (A, p.16-17). Il avait bel et bien commencé ses études à la faculté de médecine de Lyon, mais «avait cessé de passer ses examens à la fin de la seconde année et, à partir de là, tout était faux» (A, p.17). Depuis dix-huit ans, il mentait à ses proches, les volait, les escroquait. Selon sa définition conventionnelle, un mensonge «sert à recouvrir une vérité, quelque chose de

<sup>18</sup> Voici la reconstruction des faits par l'avocat général : «Enfin ! C'est à devenir fou ! Quelle peut être la réaction d'un père après cela, sinon de retourner l'arme contre lui ? Mais non : [Jean-Claude Romand] la range, sort chercher les journaux, la marchande le trouve calme et courtois, et aujourd'hui encore il se rappelle qu'il n'a pas acheté *L'Équipe* ! Une fois tués à leur tour ses parents, il ne se presse pas davantage de les rejoindre dans l'autre monde, il continue à attendre, à se donner des sursis, comptant peut-être sur un de ces fameux miracles qui jusqu'à présent l'ont toujours sauvé ! Après avoir quitté Corinne, il rentre chez lui et laisse passer une vingtaine d'heures, espérant quoi ? Qu'elle porte plainte ? qu'on découvre les corps à Clairvaux ? que les gendarmes viennent le chercher avant le geste fatal ? il se décide enfin à mettre le feu, mais à quatre heures du matin, l'heure exacte du passage des éboueurs. Il l'allume au grenier, de façon que les flammes se voient vite et de loin. Il attend que les pompiers arrivent pour avaler une poignée de cachets périmés depuis dix ans. Et, pour finir, au cas où ils lambineraient parce qu'ils croient la maison vide, il leur signale sa présence en ouvrant la fenêtre.» (CDN, p.199)

honteux peut-être mais de réel. [Celui de Romand] ne recouvrait rien. Sous le faux docteur Romand il n'y avait pas de vrai Jean-Claude Romand» (A, p.99-100).

Après avoir appris par les journaux la tragédie dont Romand a été «l'agent et le seul survivant» (A, p.36), Emmanuel Carrère en est littéralement, complètement «hanté» (A, p.36) :

Une nuit, c'est devenu insupportable. Je me levais, me recouchais près d'Anne endormie, me retournais, tous les muscles tendus, les nerfs vrillés, je crois n'avoir jamais de ma vie éprouvé une telle sensation de malaise physique et moral, encore malaise est-il un mot faible, je sentais monter en moi, déferler, prête à me submerger, l'épouvante innommable de l'enterré vivant. (A, p.32)

L'auteur-narrateur décide d'écrire à Romand en prison et lui explique le projet qu'il a conçu. Il voudrait, «autant qu'il est possible, essayer de comprendre ce qui s'est passé et en faire un livre» (A, p.36). Ce que Jean-Claude Romand a fait n'est pas, aux yeux d'Emmanuel Carrère, «le fait d'un criminel ordinaire, pas celui d'un fou non plus, mais celui d'un homme poussé à bout par des forces qui le dépassent» (A, p.36) – ces mêmes forces qui semblent habiter et transcender les textes précédents de l'auteur. Comme Romand ne répond pas à la lettre de Carrère, ce dernier décide d'écrire un «roman "inspiré" de cette affaire» (A, p.37). Il change «les noms, les lieux, les circonstances, [invente] à [sa] guise : ce sera de la fiction» (A, p.37), un roman qui s'appelle *La classe de neige*, sans lien direct avec l'affaire, mais tout de même très imprégné par cette histoire :

L'hiver suivant, un livre m'est tombé dessus, le livre que sans le savoir j'essayais vainement d'écrire depuis sept ans. Je l'ai écrit très vite, de façon quasi automatique, et j'ai su aussitôt que c'était de très loin ce que j'avais fait de meilleur. Il s'organisait autour de l'image d'un père meurtrier qui errait, seul,

dans la neige, et j'ai pensé que ce qui m'avait aimanté dans l'histoire de Romand avait, comme d'autres projets inaboutis, trouvé là sa place, une place juste, et qu'avec ce récit j'en avais fini avec ce genre d'obsessions. J'allais enfin pouvoir passer à autre chose. À quoi ? Je n'en savais rien et je ne m'en souciais pas. J'avais écrit ce pour quoi j'étais devenu écrivain. Je commençais à me sentir vivant. (A, p.38)

Le 10 septembre 1995, alors qu'il se croyait loin de cette histoire<sup>19</sup> et de ce genre d'obsession, voilà que Romand donne suite à la lettre de Carrère, influencé par deux circonstances :

Monsieur,  
Ce n'est ni l'hostilité ni l'indifférence à vos propositions qui expliquent un si long retard dans ma réponse à votre lettre du 30/8/93. Mon avocat m'avait dissuadé de vous écrire tant que l'instruction était en cours. Comme celle-ci vient de s'achever, j'ai l'esprit plus disponible et les idées plus claires (après trois expertises psychiatriques et 250 heures d'interrogatoire) pour donner une éventuelle suite à vos projets. Une autre circonstance fortuite m'a vivement influencé : je viens de lire votre dernier livre, *La classe de neige*, et je l'ai beaucoup apprécié. (A, p.39)

À ce sujet, l'auteur-narrateur de *L'Adversaire* écrit: «C'est peu dire que cette lettre m'a secoué. Je me suis senti, deux ans plus tard, rattrapé par la manche» (A, p.40) :

J'avais cru en avoir fini avec ces histoires de folie, d'enfermement, de gel. Pas forcément me mettre à l'émerveillement franciscain avec laudés à la beauté du monde et au chant du rossignol, mais tout de même être délivré de ça. Et je me retrouvais choisi (c'est emphatique, je sais, mais je ne vois pas le moyen de le dire autrement) par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça. J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. Était-il encore temps de fuir ? Ou était-ce ma vocation particulière d'essayer de comprendre ça, de le regarder en face ? (A, p.46)

En traitant d'une affaire *réelle*, Carrère avait le choix ; soit il s'en inspirait très librement, ce qu'il a d'ailleurs fait dans *La classe de neige*, soit, comme l'a fait Truman Capote dans

---

<sup>19</sup> Sa lettre a été envoyée deux ans plus tôt, soit le 30/08/1993.

*De sang-froid*<sup>20</sup>, il se soumettait «à la contrainte terrible de la vérité – en tout cas de la véridicité» (Carrère, 2010, p.1) en écrivant un livre de non-fiction. L'auteur explique dans une entrevue intitulée «Le "je" peut devenir un témoin» qu'il a passé «sept ans<sup>21</sup> à osciller entre les deux, à tâtonner, et finalement, une forme s'est imposée : celle du documentaire, qui garantit l'exactitude des faits, mais écrit à la première personne» (2010, p.1). Dans *L'Adversaire*, l'auteur renonce à la fiction, estime avoir des comptes à rendre à l'exactitude des faits et, pour la première fois, passe à la première personne, se pose en narrateur ; comme le dit si bien Marie-Pascale Huglo, il endosse «la position du témoin privilégié – il assiste au procès, il communique avec l'avocat de la défense, les journalistes, l'ami, les visiteurs du prisonnier et le prisonnier lui-même» (2007, p.89). L'auteur-narrateur s'installe dans l'instabilité de cette posture certes pour parler de Jean-Claude Romand, mais sans jamais prétendre parler pour lui : «Je n'ai parlé que pour moi» (Kapriélian, 2010, p.9). Or, l'histoire de Romand est justement celle d'un type qui n'a jamais pu parler en son nom, qui n'a jamais seulement existé en son propre nom : «[Jean-Claude Romand :] Il me semble aussi que cette impossibilité de dire "je" pour vous-même à mon propos est liée en partie à ma propre difficulté à dire "je" pour moi-même» (A, p.205-206).

---

<sup>20</sup> En 1959, dans un État du Middle West des États-Unis (Holcomb/Kansas), Perry Edward Smith et Dick Hickock assassinent, sans mobile apparent, quatre membres de la famille Clutter. Capote tombe sur l'article traitant de ce crime et, tout comme Carrère, décide d'écrire sur l'histoire avec la plus grande précision possible. Pour ce faire, il quitte New York, s'installe à Holcomb afin de recueillir le maximum d'informations sur le crime, recueille le témoignage de la population, des autorités locales et des assassins en prison.

<sup>21</sup> Au cours desquelles il avoue, lors d'un entretien avec Nelly Kapriélian, avoir vécu une sorte de «dépression larvée ou ouverte et aiguë» (2010, p.6).

Sous la façade du gentil docteur, derrière cette double vie, il ne se cachait aucune autre vie ; rien du tout. De ces journées qu'il disait passer au bureau, si on a d'abord cru qu'il les passait à trafiquer des armes ou des secrets industriels, on s'est rapidement rendu compte qu'il n'en était rien et c'est précisément le besoin de «comprendre» (A, p.19) ce *rien* qui a hanté Carrère tout ce temps. Il insiste d'ailleurs sur l'intérêt personnel qu'il porte au vide de cette existence sans témoin, à cet homme qui a été absent de sa propre vie pendant dix-huit longues années. L'étranger en soi, l'adversité (adversaire) intérieure, peu importe l'appellation qu'on lui donne, il s'agit toujours et partout, dans ces trois récits, de semblables «forces démoniaques» (A, p.41). Selon l'auteur-narrateur, Jean-Claude Romand aurait raconté à son ami Luc Ladmiral qu'il souffrait d'un cancer, plus précisément d'un lymphome<sup>22</sup> pour lequel, inventait-il, il se faisait soigner par le très célèbre professeur Schwartzberg. Pour la première fois dans l'œuvre de Carrère, l'étranger en soi est nommé (même si c'est d'un faux nom), je dirais même diagnostiqué, ce qui, ni dans *La moustache*, ni dans *La classe de neige*, n'avait été possible. Aucune maladie connue ne permettait d'expliquer le mal dont souffraient les personnages :

Avouer un lymphome à la place d'une imposture revenait pour lui à transposer en termes compréhensibles par les autres une réalité trop singulière et personnelle. Il aurait préféré souffrir pour de bon du cancer que du mensonge – car le cancer était une maladie, avec son étiologie, ses risques de métastases, son pronostic vital réservé –, mais le destin avait voulu qu'il attrape le mensonge et ce n'était pas sa faute s'il l'avait attrapé. (A, p.82)

---

<sup>22</sup> C'est de ce cancer que souffre la belle-sœur de l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère dans son récit auto/biographique *D'autres vies que la mienne*.

La vie toute entière gangrenée par le mensonge dans laquelle s'est très consciemment<sup>23</sup> enfermé Jean-Claude Romand n'est pourtant pas très loin de la cascade d'inventions nocturnes dans laquelle s'est plongé le garçon de *La classe de neige*, ce récit que Jean-Claude Romand affirme «être le récit exact de son enfance» (A, p.56). À bien y penser, il est possible d'effectuer de nombreux rapprochements entre l'œuvre de fiction qu'est *La classe de neige* et le récit-documentaire *L'Adversaire*. Avec les mensonges qu'invente Nicolas pour se rendre intéressant auprès d'Hodkann, on n'est pas très loin de l'agression imaginaire que construit l'étudiant Jean-Claude Romand pour se faire remarquer de son nouveau groupe d'amis :

Il a raconté à Luc et aux autres que des inconnus l'avaient agressé. Sous la menace d'un pistolet, ils l'avaient obligé à monter dans le coffre de sa voiture et à leur donner les clés. La voiture avait démarré. Elle roulait très vite et lui, dans le coffre, était trimballé, meurtri par les cahots, terrifié. Il avait l'impression qu'on allait très loin et que ces types qu'il n'avait jamais vus, qui le prenaient peut-être pour un autre, allaient le tuer. Aussi brutalement et arbitrairement qu'ils l'y avaient jeté, ils avaient fini par le sortir du coffre, le rouer de coups et l'abandonner au bord de la route de Bourg-en-Bresse, à 50 kilomètres de Lyon. Ils lui avaient laissé sa voiture, au volant de laquelle il était rentré tant bien que mal. (A, p.69)

Au même titre qu'un mensonge puéril se transforme en mythomanie qui gangrène tout, comment ne pas penser que le gouffre qui grandit à l'intérieur de Nicolas n'est pas exactement le même *rien* qui s'exhibe dans *L'Adversaire* sous l'image récurrente de l'«absence» (A, p.101), du «trou noir» (A, p.56), du «grand vide blanc» (A, p.56) qui fait de

---

<sup>23</sup> À l'aide d'une comparaison, l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère explique bien comment c'est très consciemment que Jean-Claude Romand s'est embarqué dans une fausse vie – une vie de mensonges : «Le plus déroutant, dans le cas de Romand, c'est d'avoir commis cette folie en deux temps, comme un usager d'ordinateur qui aurait par mégarde tapé l'annulation d'un fichier précieux, à qui le programme demanderait si vraiment il est sûr de vouloir le détruire, et qui après avoir mûrement pesé le pour et le contre taperait quand même la confirmation.» (A, p.76)

Jean-Claude Romand une façade sans rien «derrière» (A, p.16), une apparence creuse, un «gouffre» (A, p.57) «pourri de l'intérieur» (A, p.152) – seulement, à un stade plus avancé, pour demeurer en termes médicaux ?

On croit que c'est un homme qu'on a devant nous, mais en fait ça n'est plus un homme, ça fait longtemps que ça n'est plus un homme. C'est comme *un trou noir*, et vous allez voir, ça va nous sauter à la gueule. *Les gens ne savent pas ce que c'est, la folie. C'est terrible. C'est ce qu'il y a de plus terrible au monde.* [...] Je pensais *au grand vide blanc* qui s'était petit à petit creusé à l'intérieur de lui jusqu'à ce qu'il ne reste plus que *cette apparence d'homme en noir, ce gouffre* d'où s'échappait le courant d'air glacial qui hérissait l'échine du vieux dessinateur. (A, p.56-57, je souligne)

Dehors, il se retrouvait *nu*. Il retournait à *l'absence, au vide, au blanc*, qui n'étaient pas un accident de parcours mais l'unique expérience de sa vie. Il n'en a jamais connu d'autre, je crois, même avant la bifurcation. (A, p.101, je souligne)

Mais lui savait que c'était *pourri de l'intérieur*, que pas un instant, pas un geste, pas même leur sommeil n'échappaient à cette *pourriture*. *Elle avait grandi en lui, petit à petit elle avait tout dévoré de l'intérieur sans que de l'extérieur on voie rien*, et maintenant il ne restait plus rien d'autre, il n'y avait plus qu'elle qui allait faire éclater la coquille et paraître au grand jour. Ils allaient se retrouver *nus*, sans défense, dans le froid et l'horreur, et ce serait la seule réalité. (A, p.152, je souligne)

Jean-Claude Romand est la figure parfaite du «familier» qui devient «monstrueusement étranger». Lorsque ses *proches*, par le biais de l'auteur-narrateur, parlent de lui, de l'assassin (qui s'oppose nécessairement au docteur) ils ne peuvent plus l'appeler Jean-Claude Romand, ne peuvent plus, non plus, l'appeler Romand. Pour eux, «il [est] quelque part hors de la vie, hors de la mort, il n'[a] plus de nom» (A, p.26). Comme dans *La classe de neige*, c'est un conte pour enfant, celui de *La Belle et la Bête*, qui permet de figurer la distance bien réelle qui existe entre Jean-Claude Romand et les autres :

Il se faisait penser au malheureux monstre de *La Belle et la Bête*, avec ce raffinement supplémentaire que la belle ne se doutait pas qu'elle dînait avec lui dans un château où personne avant elle n'avait pénétré. Elle se croyait en face d'un habitant normal du monde normal, auquel il semblait remarquablement intégré, et ne pouvait imaginer, toute psychologue qu'elle fût, qu'on puisse y être aussi radicalement et secrètement étranger. (A, p.118)

Quelle femme accepterait d'embrasser cette bête-là ? Quelle femme pourrait aimer toute l'horreur qu'il était en vérité, sachant que se départir de cette façade ne voudrait pas dire se transformer en prince charmant, mais plutôt «se retrouver sans peau, plus que nu : écorché» (A, p.135) ?

En tuant l'ensemble de sa famille – femme, enfants, parents, leur chien et peut-être même son beau-père – Jean-Claude Romand ne se contente pas d'apparaître comme un monstre. Il a beau dire: «Le côté social était faux, mais le côté affectif était vrai» (A, p.90), qu'il était un faux médecin, mais un vrai mari et un vrai père, la vérité c'est que sa duplicité, son imposture si longtemps installée ne peut que remettre en cause le rapport au réel des gens qui l'entouraient, que court-circuiter leur deuil d'une «vie toute entière gangrenée par le mensonge» (A, p.18). Emmanuel Carrère écrit : «Amaigri de 25kg, [Jean-Claude Romand] s'estime sorti du labyrinthe des faux-semblants, habitant d'un monde douloureux mais "vrai"» (A, p.183). Peut-on en dire autant de tous ceux que ce défaut d'accès à lui-même n'aura pas laissés indemnes, dont l'ensemble des représentations comme l'ampleur de leur crédulité seront à jamais sapés par les fictions de Jean-Claude Romand qui lui auront permis de «s'installer» aussi longtemps dans un monde imaginaire, mais dont les répercussions sont bien réelles ? L'intérêt pour les faits divers s'explique du

fait qu'ils permettent souvent d'accéder, par le détour de l'autre – et souvent bien malgré soi – à une forme de vérité insupportable et cachée. *L'Adversaire* ne serait-il pas une réflexion sur les propres imperfections de l'auteur-narrateur, sur ses propres adversaires – fantômes intérieurs ? Les difficultés qu'éprouve l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère à dire «je» pour lui-même dans ce texte ne sont pas à prendre à la légère dans la mesure où il se bat littérairement pour s'expliquer ce qui le dépasse, cet autre en lui.

## CHAPITRE 2

### DES RACINES MATERNELLES HANTÉES

Par l'analyse des trois textes qui ont fait l'objet du chapitre précédent, j'ai montré que la folie, le mensonge, l'horreur et l'étranger en soi étaient des thèmes chers à Carrère. Cette lecture m'était un détour obligé afin de bien démontrer la réelle fascination des narrateurs de Carrère pour ces thèmes. Ce qui m'intéresse maintenant, c'est de savoir à quoi répond cette récurrence de thèmes ? Pourquoi cette obsession plus que palpable ? L'objectif de ce deuxième chapitre est de démontrer que l'œuvre d'Emmanuel Carrère est toute entière travaillée par la transmission entre générations d'un secret de famille honteux. Ce secret de famille, l'auteur-narrateur le raconte pour la première fois en 2007 dans son récit auto/biographique *Un roman russe*. L'étude de ce récit et l'analyse de ce secret de famille feront donc l'objet principal du présent chapitre et, pour ce faire, différentes théories seront mises à contribution, principalement celles de psychanalystes et/ou de psychologues. Les recherches de Nicolas Abraham et de Maria Torok (1978) retiendront d'abord mon attention. Leurs célèbres études sur le secret de famille et leur notion de fantôme me seront absolument indispensables. Mon approche s'inspirera ensuite des recherches de Valérie Dusillant-Fernandes qui, dans son article intitulé

«Auto/biographie et construction identitaire par la transmission intergénérationnelle dans *La Dernière leçon* de Noëlle Châtelet» (2009), se base sur de nombreux ouvrages théoriques pour définir la transmission transgénérationnelle. L'étude de Martine Lani-Bayle (2007) sur les secrets de famille et leur transmission de génération en génération m'intéressera par la suite. Finalement, l'ouvrage de Serge Tisseron intitulé *La Honte. Psychanalyse d'un lien social* (1992) me permettra d'approfondir le sujet, d'établir les contours de ce qui est entendu lorsque je parle de honte, d'un secret honteux. Mais avant d'introduire toutes ces théories, il importe de contextualiser le secret de la famille Zourabichvili.

## 2.1 Un roman à la Dostoïevski

Avant d'écrire au *je*, Emmanuel Carrère s'est longtemps satisfait de la posture énonciative que lui offrait l'univers romanesque. Puis, lentement<sup>24</sup>, il s'est tourné vers «d'autres vies que la [s]ienne» pour finir par se raconter, en 2007, dans son récit auto/biographique *Un roman russe*. Pour se représenter «sa condition» (Carrère<sup>25</sup>, 2007, p.18), l'auteur-narrateur a toujours recouru au même genre d'histoire. Quel que soit le point de départ, il s'est toujours retrouvé «à tisser une histoire de folie, de gel, d'enfermement, à dessiner le plan du piège qui doit [le] broyer» (RR, p.18-19) et c'est précisément ce dont il ne veut plus : il «ne veu[t] plus être celui que cette histoire

<sup>24</sup> D'abord en 1993 avec la biographie sur Philippe K. Dick, *Je suis vivant et vous êtes morts*, puis en 2000 avec *L'Adversaire*.

<sup>25</sup> Dorénavant, lorsque je ferai référence au récit auto/biographique *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère, le sigle RR sera utilisé.

intéresse» (RR, p.19), ne veut plus qu'on pense à lui «chaque fois qu'il est question d'un type emmuré toute sa vie dans un asile de fous» (RR, p.19). Dans *Un roman russe*, il se questionne même à savoir si écrire, pour lui, ne revient pas «nécessairement à tuer quelqu'un» (RR, p.323). Tout au long de sa carrière d'écrivain, l'auteur-narrateur s'est en effet retrouvé devant la tombe de nombreuses personnes – fictives ou non – qui ne lui étaient rien, mais dont il s'est mis à porter le deuil, en plus de celui de sa préhistoire familiale.

*Un roman russe* raconte deux ans de la vie de l'écrivain. Marie-Pascale Huglo utilise le terme «multi-intrigue» (2007, p.206) pour dire que ce récit combine et dose soigneusement en alternance plusieurs petites histoires. Emmanuel Carrère résume ainsi le tout : «J'ai voulu raconter deux ans de ma vie, Kotelnitch, mon grand-père, la langue russe et Sophie en espérant prendre au piège quelque chose qui m'échappe et me mine» (RR, p.385). Il aurait pu dire : en espérant prendre au piège quelqu'un qui lui échappe et le mine, soit la figure noire et fantomatique de Georges Zourabichvili, son grand-père maternel. À travers la violente histoire d'amour avec Sophie, une enquête documentaire tournée à Kotelnitch et l'histoire d'András Toma, *Un roman russe* est surtout la «dernière histoire d'enfermement» (RR, p.20) que l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère a décidé de raconter : celle de sa libération. Petit à petit au fil de ce récit auto/biographique, Carrère reconstitue donc l'histoire de Zourabichvili. Comme ce n'est pas son histoire, l'auteur-narrateur se bute du côté de sa mère à un véritable mur de silence: «Ce n'est pas ton

histoire, c'est la mienne. D'ailleurs tu ne sais rien, Nicolas ne sait rien, c'est moi qui en suis la seule dépositaire et je veux qu'elle meure avec moi» (RR, p.315). L'accès au mystérieux grand-père se fait donc par le biais de l'oncle Nicolas qui accepte de déterrer pour l'auteur-narrateur le peu d'archives et de souvenirs qu'il détient de l'homme, c'est-à-dire quelques photos et quelques «lettres de fou» (RR, p.222) écrites par ce dernier. Une fois l'histoire déterrée, il s'avère que le grand-père maternel d'Emmanuel Carrère, Georges Zourabichvili, était un émigré géorgien mal intégré à la société française. Sur ce sujet, ce sont les lettres que ce dernier a écrites à sa fiancée Nathalie de Pelken, dans «une langue qui est presque **trop** la sienne» (RR, p.222, tel quel dans le texte), retranscrites et traduites dans ce récit par l'auteur-narrateur, qui permettent de cibler la nature de l'homme :

L'homme qui écrit cela dans une lettre d'amour à sa fiancée a trente ans. Il se voit déjà comme un déchet, un homme perdu, et perdu pas seulement à cause de la malchance qui l'empêche de trouver dans la société une place digne de lui, mais aussi parce qu'il y a en lui quelque chose de malade, de pourri, ce qu'il appelle «mon défaut constitutionnel» ou, plus familièrement, «mon araignée au plafond». 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, p.96)

À lire les quelques retranscriptions des lettres écrites par Zourabichvili, on a en effet l'impression de parcourir *Le sous-sol*<sup>26</sup> de Dostoïevski. Dans les quelques cent pages qui constituent ce roman, l'homme du souterrain sonde la noirceur de ses pensées, creuse

<sup>26</sup> Autres traductions disponibles : *Les Carnets du sous-sol*, *Manuscrit du souterrain*, *L'homme du souterrain*, *Mémoires écrites dans un souterrain*, etc.

plus avant et plus profondément les mystères de sa conscience ; la conscience, cette maladie écrit-il quelque part: «Une conscience trop clairvoyante, je vous assure, messieurs, c'est une maladie, une maladie très réelle» (Dostoïevski, [1864], 1969, p.120). À propos de son grand-père, l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère écrit que tout le monde s'accordait pour dire qu'il était le plus doué et le plus brillant, mais «malgré cela ou plus probablement à cause de cela il n'est arrivé à rien. Dans la société française, il n'est personne. Personne. Littéralement, il n'existe pas» (RR, p.105). Tout comme l'homme du souterrain, Zourabichvili se considère donc comme un exilé du monde, «une chose irrémédiablement pourrie» (RR, p.93), à la fois inutile aux autres et insupportable à lui-même, «vouée à une apathie mortelle, sujette à de terribles vagues de chagrin qui montent, montent en lui, obscurcissent le soleil, étouffent les sons et les couleurs, gangrènent la vie» (RR, p.93). À ce sujet, l'auteur-narrateur relate d'ailleurs que Nathalie de Pelken, la grand-mère maternelle de Carrère, résumait ainsi l'histoire de son mari : «Un homme dans la vie de qui Dieu s'est installé de force et le gâchis qui en résulte» (RR, p.104). En 1940, Zourabichvili part vivre à Bordeaux avec sa femme. La mère de l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère, Hélène Carrère d'Encausse, a alors onze ans, l'oncle Nicolas quatre. À leur arrivée, Zourabichvili travaille comme interprète dans «un grand garage<sup>27</sup>» (RR, p.133), mais au terme de deux ans, il perd sa place et c'est à ce moment qu'un M. Mariaud lui propose de mettre à profit l'Occupation en lui présentant des amis qui

---

<sup>27</sup> Être interprète dans un grand garage signifie travailler essentiellement pour l'occupant de son pays et, dans le cas de Zouravichvili, on l'avait engagé pour la correspondance en allemand.

travaillent pour les services économiques allemands. Georges Zourabichvili a-t-il hésité ? Le texte raconte qu'il était évident qu'«on ne travaillait pas pour l'occupant de son pays d'adoption, c'était contraire aux lois de l'hospitalité» (RR, p.134). L'auteur-narrateur Emmanuel Carrère précise que les frères de Zourabichvili et sa femme ont tenté de le dissuader, mais ces principes d'hospitalité étaient ceux de gens qui avaient su s'intégrer dans ce pays, ce qui n'était pas son cas. Qui plus est, Zourabichvili

respectait les Allemands. Méprisait les démocraties occidentales qui n'avaient rien fait quand les bolcheviks avaient envahi son pays natal. Pensait sincèrement qu'Hitler montrait à l'Europe, entre corruption parlementaire et terreur communiste, la voie d'une renaissance. En collaborant, il agissait par conviction, non par opportunisme [...] (RR, p.134).

«Sa qualité d'homme cultivé, qu'il avait pris le pli de considérer comme un handicap dans la société française, éveillait le respect des Allemands» (RR, p.135). L'auteur-narrateur explique que son grand-père était interprète et, qui plus est, pour les services économiques, pas pour la police ce qui exclut, pense-t-il, «toute participation à des interrogatoires musclés» (RR, p.135). Mais du haut de son bureau, même en ne se salissant pas les mains, Zouravichvili n'a pas pu ne pas savoir ce qui arrivait aux Juifs, «n'a pas pu ne pas comprendre ce que faisaient ses chers Allemands, défenseurs de la civilisation contre le communisme» (RR, p.136). C'est à partir de là, rapporte l'auteur-narrateur, qu'«il s'est transformé en fantôme» (RR, p.136) : «Les deux dernières années [se rappelle Hélène Carrère d'Encausse], c'était un homme brisé, un homme qui se savait condamné et pour qui cette condamnation était l'aboutissement logique de sa vie fourvoyée, le chiffre de son destin» (RR, p.136). Il aurait pu partir, changer de camp,

rejoindre la Résistance. Il ne l'a pas fait. «Alors que ce n'était pas une crapule, [l'auteur-narrateur en est] sûr, il est resté comme pétrifié, comme s'il était coupable, de toute façon, depuis toujours, et n'avait plus à attendre que le moment où le châtiment s'abattrait sur lui.» (RR, p.136) Dans le chaos de la Libération à Bordeaux, Carrère rapporte que Zourabichvili se serait rendu au 2<sup>e</sup> Bureau

où un officier l'aurait interrogé sur ses activités et pour finir muni d'un blanc-seing, tout en l'avertissant du risque qu'il courait en se promenant en ville durant ces jours troublés. Il lui aurait conseillé de se faire oublier quelques temps dans un endroit tranquille, et l'endroit le plus tranquille qu'il pouvait pour sa part lui proposer, c'était la prison où il lui offrait une place. [Zourabichvili] aurait accepté, mais voulu d'abord repasser chez lui prendre quelques affaires. Un ami qui l'accompagnait et de qui la famille tient ce récit a tenté de l'en dissuader, craignant que des voisins l'aient dénoncé, mais il y est tout de même allé. Des hommes armés de mitraillettes l'attendaient – ou ont été appelés quand les voisins dénonciateurs l'ont vu dans la maison. Ils l'ont arrêté, fait monter avec eux dans leur traction avant et à partir de ce moment, dans l'après-midi du 10 septembre 1944, on ne l'a pas revu. (RR, p.138)

À partir de là, tout est supposition. L'auteur-narrateur présume que son grand-père a été exécuté pour faits de collaboration, mais rien ne le prouve. Sa fille, Hélène Carrère d'Encausse, avait quinze ans et son fils, l'oncle Nicolas, huit. Ils ne l'ont jamais revu. Georges Zourabichvili n'a jamais été déclaré mort ; son corps jamais retrouvé. Aucune tombe ne porte son nom et il ne faut pas en parler.

## 2.2 Le secret de la famille Zourabichvili

Lorsqu'un proche de la famille disparaît, le geste naturel à poser est d'aller trouver la police, mais dans cette situation, les choses étaient plus compliquées. Autour de la famille Zourabichvili, partout à Bordeaux et en France, il y a une vérité sur laquelle la

grande majorité s'accordait : «les résistants étaient des héros, les collaborateurs des salauds» (RR, p.140), mais chez eux, une autre vérité circulait : «les résistants avaient enlevé et probablement tué le chef de la famille, qui avait été collaborateur et dont ils savaient bien que ce n'était pas un salaud» (RR, p.140). Si Nathalie de Pelken s'était décidée à aller se plaindre de la disparition de son mari à la police, l'auteur-narrateur explique qu'on lui aurait probablement répondu : «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» (RR, p.139). Ce que la famille de Zourabichvili pensait, elle «ne pouvait le dire au-dehors. Il fallait se taire, avoir honte» (RR, p.139).

### 2.2.1 Le secret de famille selon Abraham et Torok

Dans *L'écorce et le noyau*, Nicolas Abraham et Maria Torok parlent de situations très semblables à celle de la famille Zourabichvili où le travail du deuil est court-circuité par un secret honteux. Il s'agit de cas où la perte soudaine d'une personne indispensable est de nature à interdire la communication, c'est-à-dire lorsque cette perte ne peut «s'avouer en tant que perte» (1978, p.265) :

Dans ce seul cas, l'impossibilité de l'introjection va jusqu'à interdire de faire un langage de son refus du deuil, jusqu'à interdire de signifier que l'on est inconsolable. À défaut même de cette issue de secours il ne restera qu'à opposer au fait de la perte un déni radical, en feignant de n'avoir rien eu à perdre. Il ne sera plus question de faire état devant un tiers du deuil dont on est frappé. (Abraham et Torok, 1978, p.265-266)

Imposer une interdiction de dire face à la disparition de Georges Zourabichvili, mais aussi (et surtout) face aux circonstances de cette disparition c'est précisément ce que Nathalie

de Pelken et Hélène Carrère d'Encausse ont fait toutes ces années. Très tôt après les événements du 10 septembre<sup>28</sup>, elles ont commencé à mentir à Nicolas et aux autres. L'auteur-narrateur d'*Un roman russe* raconte que durant les premiers jours, les premières semaines suivant l'arrestation de Zourabichvili, l'attente de le voir réapparaître était certes atroce, mais pas désespérée, «parce qu'il y avait encore l'espoir qu'il soit prisonnier ou caché quelque part et qu'on le retrouve bientôt» (RR, p.140). Pour cette raison, mère et fille n'ont pas tout de suite mis au point la version qui devait protéger Nicolas, celle selon laquelle «Papa était parti pour un long voyage» (RR, p.140). Aux autres, c'est-à-dire à tous ceux qui ne faisaient pas partie de la famille immédiate, elles ont monté une autre version dont elles n'ont jamais démordu : «version officielle, foyer très heureux» (RR, p.101). Le pire moment est venu par la suite, lorsqu'il a fallu admettre que la vie allait reprendre et continuer sans qu'elles ne sachent rien. Très tôt, mère et fille ont donc fait le choix de nier la souffrance. «Pas seulement de la cacher et d'appliquer ce qu'[Hélène Carrère d'Encausse] dit être la maxime de [sa] vie, *never complain, never explain* : non, de la nier. De décider qu'elle ne devait pas exister» (RR, p.397), mais en s'interdisant ainsi de souffrir, elles ont également interdit qu'on souffre autour d'elles : «Écrire sur la Russie, sur mon grand-père, cela m'est défendu par ma mère» (RR, p.324). «Tous les mots qui n'[ont] pu être dits, toutes les scènes qui n'[ont] pu être remémorées, toutes les larmes qui n'[ont] pu être versées, [ont été] avalés, en même temps que le traumatisme, cause de la perte» (1978, p.266), Abraham et Torok précisent leur idée : «Avalés et mis en conserve» (1978,

---

<sup>28</sup> Jour de la disparition de Zourabichvili.

p.266), un peu comme si la personne disparue avait été absorbée, puis incorporée. Les auteurs expliquent que c'est précisément un deuil indicible ou plutôt l'indicibilité d'un deuil<sup>29</sup> qui installe à l'intérieur du sujet un «caveau secret» (1978, p.266). Dans cette crypte, le «corrélat objectal de la perte» (1978, p.266) repose vivant, reconstitué à partir du moment traumatique qui a «rendu l'introjection impraticable» (1978, p.266), mais aussi à partir de souvenirs de la personne perdue, de mots, d'images et d'affects. Bref, le corps de l'auteur-narrateur est un corps hanté, un corps rempli de toute l'absence de Georges Zourabichvili. À la suite de l'interdit posé par Hélène Carrère d'Encausse «de ne pas toucher à [son] père. Pas avant [sa] mort» (RR, p.324), tout un monde fantasmatique inconscient s'est créé à l'intérieur d'elle, monde qui mène une vie séparée et cause beaucoup de dégâts, ce dont est persuadé l'auteur-narrateur d'*Un roman russe*. Avant même d'être digérée, l'histoire de Georges Zourabichvili, de la collaboration de ce dernier avec les Allemands a contaminé une génération avant de venir hanter celle d'Emmanuel Carrère. Celui-ci vulgarise d'ailleurs très bien la transmission de ce secret en expliquant à sa mère, dans un court passage du texte, que bien qu'il ne sache que très peu de choses sur l'histoire de son grand-père, cette histoire est néanmoins aussi la sienne, a également hanté et continue de hanter sa vie :

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

---

<sup>29</sup> Indicibilité non seulement parce qu'il y a impossibilité de localiser et de représenter la mise à mort qui a pourtant (probablement) eu lieu, mais surtout parce que les circonstances de la disparition sont entachées de honte.

passé avec les secrets, ça peut empoisonner plusieurs générations. (RR, p.315-316)

En effet, Hélène Carrère d'Encausse a beau affirmer être «la seule dépositaire» (RR, p.316) de l'histoire de son père, au-delà du silence qu'elle impose, le secret continue de faire des ravages. Même si l'auteur-narrateur ne sait rien, «le contexte qui l'entoure, lui, n'échappe pas à la transmission, à la révélation d'une zone trouble, d'émotion, de gêne ou de perturbation qui marquent l'environnement et laissent entendre que quelque chose ne va pas» (Martine Lani-Bayle, 2007, p.27). Autrement dit, ce qui pèse le plus dans ce secret de famille, ce n'est pas tant ce qui est caché (qui peut même être su de tous) que «le processus plombé qui a abouti à la reconstitution du secret, l'atmosphère qui entoure celui-ci, comment sa présence est perçue et ressentie alentour et l'érosion ou l'évolution (voire l'involution) subies par la suite» (Martine Lani-Bayle, 2007 p.26-27). Par conséquent, tout dépend donc du porteur de ce secret, c'est ce qui est précisé dans *Un roman russe* lorsque l'auteur-narrateur écrit que pour lui, l'histoire de Zourabichvili «ce n'est pas grand-chose. Une tragédie, oui, mais une tragédie banale, qu'[il] peu[t] sans difficulté évoquer en privé. Le problème est que ce n'est pas [son] secret, mais celui de [sa] mère» (RR, p.70).

Pour revenir à l'hypothèse d'Abraham et Torok, théoriquement, elle

pourrait signifier que chaque fois qu'une incorporation est mise en évidence, elle doit être attribuée à un *deuil inavouable* qui d'ailleurs ne ferait que succéder à un état de moi déjà cloisonné, par suite d'une expérience objectale entachée de honte. C'est ce cloisonnement que, par sa structure même, la crypte perpétue. Pas de crypte donc qui n'ait été précédée d'un secret partagé, d'un

secret ayant déjà au préalable, morcelé la topique. (Abraham et Torok, 1978, p.267)

La crypte est là, à l'intérieur d'Hélène Carrère d'Encausse, mais l'existence d'un tel caveau n'a pas pour effet d'offrir clé et serrure à quiconque voudrait l'ouvrir. «Rien ne doit filtrer vers l'extérieur» et Abraham et Torok expliquent que c'est au Moi que revient la fonction de gardien de cimetière : «il se tient planté là pour surveiller les allées et venues de la proche famille qui prétend – à des titres divers – avoir accès à la tombe» (Abraham et Torok, 1978, p.254-255). Emmanuel Carrère résume ainsi ce que lui a transmis Hélène Carrère d'Encausse : «Ce que m'a transmis ma mère, c'est ce que je ne sais pas, ce qui fait honte et peur et qui me pétrifie quand je croise son regard» (RR, p.86).

### 2.2.2 Le fantôme

Toujours dans *L'écorce et le noyau*, Nicolas Abraham et Maria Torok expliquent que depuis l'Antiquité, et ce, dans toutes les civilisations, il existe une croyance selon laquelle l'esprit des morts pourrait revenir hanter les vivants. Bien que tous les morts puissent revenir, ils précisent qu'il y en a qui seraient «prédestinés à la hantise. Tels s[eraient] les défunts qui, de leur vivant, ont été frappés de quelque infamie ou qui auraient emporté dans la tombe d'inavouables secrets» (1978, p.426). Les auteurs précisent par la suite qu'un secret honteux, non révélable, d'un parent devient chez l'enfant de ce parent «un mort sans sépulture» (1978, p.297), un fantôme :

Pour peu qu'il ait des parents «à secrets», des parents dont le dire n'est pas strictement complémentaire à leur non-dire refoulé, ceux-ci lui transmettront

une lacune dans l'inconscient même, un savoir non su, une *nescience*, objet d'un «refoulement» avant la lettre. (1978, p.297)

Le fantôme est donc un fait «métapsychologique» (1978, p.427), c'est-à-dire que ce n'est pas le décédé qui revient hanter, mais «les lacunes laissées en nous par le secret des autres» (1978, p.427). En d'autres mots, «*le fantôme qui revient hanter est le témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre*» (1978, p.431 ; tel quel dans le texte). Ainsi, appliqué au cas qui m'intéresse ici, l'inconscient de l'auteur-narrateur n'est pas travaillé par la disparition de Georges Zourabichvili à proprement parler, mais plutôt par les circonstances de cette disparition, telles qu'Hélène Carrère d'Encausse les ressent au fond d'elle-même. Ce fantôme – la «présence d'un étranger dans l'Inconscient» (Abraham et Torok, 1978, p.395) – apparaît non par le symptôme-symbole hystérique mais par diverses manifestations qu'Abraham et Torok appellent «hantise» (1978, p.439) : le fantôme exerce cette «hantise, en induisant phobies, folies, obsessions», bref tous ces symptômes que l'on retrouve dans l'œuvre de Carrère, plus particulièrement encore dans les trois textes qui ont fait l'objet du chapitre précédent, et ces symptômes ont pour but de réduire, du moins momentanément, le constant traumatisme que constitue la présence du fantôme. Symptômes, donc, dont l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère affirme lui-même souffrir : «La folie et l'horreur ont obsédé ma vie. Les livres que j'ai écrits ne parlent de rien d'autre» (Quatrième de couverture d'*Un roman russe*). Abraham et Torok précisent par la suite que l'effet du fantôme «peut aller jusqu'à traverser des générations

et déterminer le destin d'une lignée» (1978, p.297), d'où l'importance d'enterrer les disparus.

Dans *Un roman russe*, Emmanuel Carrère raconte qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, plus de 80 000 soldats hongrois ont été portés disparus. Parce qu'on n'avait plus de traces d'eux et parce que les prisonniers de guerre étaient rentrés depuis longtemps, il a bien fallu se résoudre à déclarer morts ces disparus. L'auteur-narrateur rapporte que dix ans jour pour jour après avoir été capturé par l'armée rouge en 1944, l'acte de décès d'András Toma<sup>30</sup> a été délivré à ses proches. Ce dernier n'a évidemment pas pu le savoir d'où il était, mais un psychiatre raconte à l'auteur-narrateur que tout s'est étrangement passé comme s'il l'avait su :

Du jour au lendemain, ou presque, il a baissé les bras. Il est devenu un patient docile. Toujours muré en lui-même, ne frayant avec personne, marmonnant en hongrois, mais tranquille. Du pavillon des agités, on l'a transféré à celui des stabilisés [...] et, à partir de là, il n'y a plus rien à signaler dans son dossier jusqu'à l'amputation.

On l'a déclaré mort, et il est mort. (RR, p.65)

Déclarer une personne morte après dix ans d'ignorance est un «acte douloureux, mais psychiquement indispensable» (RR, p.65), c'est ce qu'Emmanuel Carrère constate dans son récit auto/biographique, mais c'est surtout ce que sa mère et sa grand-mère maternelle n'ont pas été en mesure de faire. Georges Zourabichvili n'a jamais été déclaré mort, personne n'a donc jamais pleuré cette mort. Il erre de génération en génération

---

<sup>30</sup> Un Hongrois qui, fait prisonnier à la fin de la Seconde Guerre mondiale, a passé plus de cinquante ans enfermé dans un hôpital psychiatrique au fin fond de la Russie, oublié de tous, même déclaré mort, avant d'être retrouvé tout à fait par hasard, puis rapatrié.

comme en disparu qu'il est, ce que Carrère appelle lui aussi un fantôme : «un disparu est un fantôme, source d'une angoisse sans nom capable de contaminer plusieurs générations, alors qu'un mort, on peut en porter le deuil, le pleurer, l'oublier» (RR, p.65).

Pour simplifier la théorie du fantôme de Nicolas Abraham et de Maria Torok et afin de l'appliquer au cas qui m'intéresse dans ce mémoire, je dirai que le fantôme est le travail dans l'inconscient de l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère du secret invouable de son grand-père maternel Georges Zourabichvili, c'est-à-dire l'arrestation de ce dernier pour faits de collaboration avec l'occupant nazi et sa disparition, telles qu'Hélène Carrère d'Encausse les ressent honteusement à l'intérieur d'elle. Sa manifestation, la hantise, est le retour du fantôme dans les symptômes obsessionnels, voire phobiques de l'auteur-narrateur qu'il est possible de déceler dans ses œuvres précédentes (surtout dans *La moustache*, *La classe de neige* et *L'Adversaire*). Dans de nombreux passages du texte, il n'est pas rare de voir Carrère énoncer, par exemple, qu'il ressent de la pourriture dans son corps. Or, Georges Zourabichvili se décrivait lui-même comme «une chose irrémédiablement pourrie» (RR, p.396). Cette similitude entre les deux hommes, parmi tant d'autres, vient confirmer qu'Emmanuel Carrère est bien un sujet hanté.

### 2.2.3 Une mémoire familiale

Tel que l'ont théorisé N. Abraham et M. Torok, «le fantôme est une formation de l'inconscient qui a pour particularité de n'avoir jamais été consciente – et pour cause –, et

de résulter du passage – dont le mode reste à déterminer – de l'inconscient d'un parent à l'inconscient d'un enfant» (Abraham et Torok, 1978, p.429). Déterminer ce mode de passage, c'est précisément ce que je me propose de faire dans cette brève partie de chapitre. En me référant aux différents ouvrages théoriques qui ont été écrits sur la transmission d'un secret entre générations, il existe deux types de transmission : la transmission intergénérationnelle et la transmission transgénérationnelle. La transmission intergénérationnelle est une transmission qui s'effectue consciemment entre générations en relation directe. La passation du secret<sup>31</sup> s'y effectue de manière réfléchie, pensée et ouvertement parlée : «Rien n'est caché ; tout est dévoilé dans la plus grande transparence» (Dusaillant-Fernandes, 2009, p.107). L'expression «transmission psychique transgénérationnelle» (Bergmann et Jucouy, 1982), quant à elle, a été introduite pour la toute première fois afin de désigner les troubles inexplicables dont souffraient les enfants des déportés. Bergmann et Jucouy ont en effet remarqué que les traumatismes liés à l'expérience des camps nazis ne se sont pas éteints avec la génération qui les a subis, mais que bien au contraire, les enfants des victimes – et quelquefois même, aussi, ceux des bourreaux – vivaient de manière particulière les effets des traumatismes de leurs parents. Dans l'expression *transmission transgénérationnelle*, la redondance du préfixe *trans* n'est pas toujours pertinente, car si une transmission a lieu entre diverses générations, elle est déjà inévitablement de l'ordre de l'intergénérationnel – de l'entre génération. Cependant,

---

<sup>31</sup> Il s'agit bien d'un secret, car même si les membres de la famille en parlent consciemment entre eux (sans toutefois dire ouvertement), devant les autres c'est un sujet qu'ils évitent, un sujet dont il est interdit de parler.

les effets éventuels de la transmission, eux, peuvent être qualifiés de transgénérationnels car ils vont à travers, voire au-delà de la simple articulation prévisible. C'est lorsque ces effets se font sentir qu'il devient intéressant de parler de transmission transgénérationnelle. Un autre aspect intéressant de ce type de transmission est qu'elle fonctionne inconsciemment:

Les transmissions transgénérationnelles ne sont pas dites, ce sont des secrets, des non-dits, des choses tues, cachées, parfois interdites même de pensée («impensées»), et qui traversent les descendants sans être ni pensées, ni digérées (Schützenberger, 1993, p.115).

Comme Hélène Carrère d'Encausse se refuse à déterrer le secret dont elle est la seule dépositaire, c'est d'une transmission transgénérationnelle qu'il s'agit dans le récit auto/biographique d'Emmanuel Carrère. Tous les non-dits dans la famille Carrère, ces choses tues, cachées, voire surtout interdites de pensée sont seules responsables des dommages chez les descendants de Zourabichvili, d'où l'importance d'offrir une sépulture à ce fantôme, d'où l'importance de ressusciter cet homme pour enfin l'enterrer et, du même coup, se libérer du poids de ce mort.

### 2.3 La honte

La culpabilité et la honte sont souvent rapprochées l'une de l'autre, voire confondues. Plusieurs parlent de honte alors qu'il s'agit de culpabilité et vice versa. D'autres vont même jusqu'à les employer comme synonymes. Comme la honte est l'affect maître du secret, il importe de définir cette notion correctement, non seulement de la

distinguer de la culpabilité, mais aussi d'établir les contours de ce qui est entendu lorsque je parle de honte, de secret honteux. Alors que la culpabilité est une forme d'intégration sociale, la honte est plutôt une forme de dés-intégration en ceci qu'elle crée une rupture dans la continuité du sujet. Dans *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Serge Tisseron présente les trois domaines à la base de toute identité. Essentiellement, il s'agit de l'estime que nous nous portons à nous-mêmes (1), de l'assurance de bénéficier de l'affection de nos proches (2) et de notre attachement, de notre certitude de faire partie d'une communauté sociale qui nous accepte (3). Lorsqu'il y a altération de ces trois domaines, il y a honte. Comme cette dernière, la culpabilité affecte bien les deux premiers domaines définis par Tisseron, c'est-à-dire l'estime de soi et l'affection de nos proches, mais leur similitude s'arrête là ; parce que la culpabilité peut être confiée afin d'être expiée, elle n'est nullement concernée par le troisième domaine : «quiconque est reconnu coupable d'un acte répréhensible est même assuré d'être réintégré dans sa communauté une fois sa peine purgée» (Tisseron, 2007, p.XIV), ce qui n'est pas le cas avec le sentiment de honte qui «est d'emblée et toujours un *sentiment social*» (Tisseron, 2007, p.3). Cela veut dire qu'il peut surgir à toutes les fois où quelque chose qui était perçu par une personne comme relevant de sa seule intimité se trouve rendu public. Comme rien n'est plus redoutable que la perspective d'être exclu de la société pour avoir enfreint ses lois (non écrites), cette révélation publique fait courir le risque d'un rejet hors de la communauté. En tant que telle, la honte est donc toujours vécue comme porteuse d'une telle menace, ce que le psychanalyste Serge Tisseron appelle «angoisse sociale» (2007,

p.26). Cette particularité de la honte a également pour conséquence que tout le monde peut la ressentir autant pour des actes commis par soi que pour des actes commis par d'autres. Autrement dit, toute honte est contagieuse : «le spectacle de la honte rend honteux celui qui y assiste, même s'il tente de s'en protéger immédiatement par des mécanismes comme la dénégation ou la projection» (Tisseron, 2007, p.35-36). La honte éprouvée peut donc parfois être celle d'une autre personne, d'un «tiers honnisseur» (Tisseron, 2007, p.3), que le sujet aurait installé à l'intérieur de lui :

lorsque le spectateur de la honte ne peut pas prendre le risque de remettre en question son attachement à la victime de la honte, cet attachement ne peut être préservé qu'au prix d'une participation à cette honte elle-même. L'attachement à l'exclu mobilise une identification à lui, et celle-ci passe par sa honte, puisque c'est à sa honte que le sujet honteux se réduit lui-même à ses propres yeux. (Tisseron, 2007, p.36)

En ce qui concerne l'histoire de Zourabichvili, c'est de cela, précisément, qu'il s'agit. Lorsque j'ai écrit, plus haut, que Nathalie de Pelken et Hélène Carrère d'Encausse ont choisi de se taire, plutôt que d'aller se plaindre de l'enlèvement, de la disparition de leur mari et père, c'est qu'elles savaient bien que «se plaindre pouvait être dangereux, et en tout cas [les] exposerait à la honte» (RR, 2007, p.139). Mettre en récit ou se remémorer ces événements du 10 septembre 1944 est tout simplement exclu pour Hélène Carrère d'Encausse du fait de la trop forte honte qui a accompagné cette journée et les suivantes. Serge Tisseron explique que la honte est liée à l'incorporation d'un jugement social émis par un tiers sur une situation qui a effectivement eu lieu. Il précise que «les hontes les plus graves sont liées à des situations indicibles partagées avec un tiers

et définitivement condamnées au secret par la disparition de ce tiers» (Tisseron, 2007, p.27). En d'autres mots, en refusant de parler des événements du 10 septembre 1944, Hélène Carrère d'Encausse a, en fait, enterré cette journée bien profondément dans son système psychique. La honte, qui a fonctionné comme moteur de l'incorporation, est elle aussi enterrée, en même temps que les événements condamnés au secret. Tisseron précise que le «refoulement agit une fois pour toutes en confinant dans un lieu psychique secret la réalité d'un acte inavouable. Enfin, la honte, en produisant des états caractérisés par l'ensevelissement psychique d'un événement indicible, produit des perturbations graves de la communication qui se transmettent aux descendants» (2007, p.28-29). C'est pour désigner de telles transmissions qu'Abraham et Torok ont créé le concept de fantôme qui désigne, en fait, le travail dans l'inconscient du secret inavouable d'un autre. En d'autres mots, si la crypte désigne une situation vécue honteusement par une personne, le fantôme, lui, désigne les effets, chez une autre personne, «de la honte d'un autre "encryptée" en même temps que la situation qui l'a produite» (Tisseron, 2007, p.29).

Le problème avec le secret de la famille Zourabichvili, c'est qu'à partir d'Hélène Carrère d'Encausse et même de Nathalie de Pelken, tout s'est construit sur ce drame, «sur le silence et, sinon le mensonge, le déni» (RR, 2007, p.70). Évidemment, tous ces événements ont été fondateurs pour Hélène Carrère d'Encausse : à partir et contre la trahison de son père, toute intégration à la société dans laquelle ce même homme a vécu

et disparu en paria s'est faite dans le silence. Pour elle, ce n'est pas seulement quelque chose dont elle ne veut pas parler, c'est quelque chose qui DOIT absolument demeurer caché et Tisseron précise que l'important avec les secrets, c'est précisément qu'ils doivent rester secrets «pour protéger quelqu'un de la honte» (2007, p.75). Que cette protection soit illusoire ou non ne change rien à sa nécessité : «Ce silence, ce déni sont littéralement vitaux pour [Hélène Carrère d'Encausse]. Les rompre, c'est la tuer, du moins en est-elle persuadée [...]» (RR, P.70-71). En effet, pour celui qui a vécu des événements honteux, la mise en récit de ces mêmes événements fait courir le risque de porter atteinte à la vie psychique autant qu'à la vie sociale. Hélène Carrère d'Encausse est une forte personnalité publique : secrétaire perpétuelle de l'Académie française, à la fois *self made woman* et noble d'origine. Raconter l'histoire de son père revient donc, pour elle, à se couvrir publiquement de honte et c'est précisément ce que rappelle l'auteur-narrateur d'*Un roman russe*. En se remémorant que sa mère a déjà été tentée de faire de la politique, a déjà sérieusement pensé prendre la tête de la liste RPR<sup>32</sup> aux élections européennes, Carrère démontre bien qu'Hélène Carrère d'Encausse n'est pas prête à affronter une telle épreuve. Un passage du texte montre bien, en effet, à quel point Hélène Carrère d'Encausse a toujours tenu à ne pas ébruiter l'histoire honteuse de son père. L'auteur-narrateur rapporte qu'on la voyait très bien ministre des Affaires étrangères, jusqu'à ce qu'un peu avant les élections, un article qui faisait allusion à son père soit publié dans le journal *Présent* :

---

<sup>32</sup> Rassemblement pour la République.

On disait quelque chose comme : avec un père collabo, victime de l'épuration, elle devrait être des nôtres, pas du côté de la droite hypocrite. Personne ne lit *Présent*, ça s'est arrêté là, mais j'ai vu ma mère pleurer comme une petite fille quand elle a eu l'article entre les mains. Elle a pensé attaquer en justice, compris que ce serait attirer l'attention sur ce qu'elle veut au contraire enterrer. Elle a renoncé à se lancer en politique et je pense que c'est pour cela. On a beau lui expliquer que, même si son père avait été le plus compris des collabos, elle n'y est pour absolument pour rien, elle continue à croire que ce passé qui n'est pas le sien peut la briser. (RR, 2007, p.132)

Or, non seulement ce passé peut la briser, mais il peut et a également porté atteinte au reste de sa famille.

## CHAPITRE 3

### LES SUINTEMENTS DU SECRET

Comment pleurer la disparition d'un homme, d'un père, lorsque en dehors de cela, cet homme était également un collaborateur nazi ? Comment nommer, désigner, comment raconter autrement qu'en suffoquant<sup>33</sup> lorsqu'on est à ce point écrasé par un passé jamais mort, même jamais passé ? C'est précisément afin de se réapproprier ce lourd héritage familial qu'Emmanuel Carrère s'astreint volontairement dans *Un roman russe* à écrire le passé, son passé et celui de sa famille.

Les questions abordées jusqu'à présent, notamment celles du fantôme, du secret familial honteux et de la transmission de ce dernier obligent à se questionner, justement, sur cette transmission. Dans le précédent chapitre, j'ai montré que les membres de la famille Zourabichvili ont un immense secret commun devant les autres. Ce qui

---

<sup>33</sup> Dans *Un Roman russe*, l'auteur-narrateur parle à quelques reprises de raconter (par l'écriture) en suffoquant, en faisant allusion au dire de ce qui ne peut être dit, mais qui doit pourtant se dire. Or, ces termes – raconter en suffoquant – ne sont pas sans rappeler Sarah Kofman qui (inspirée par Robert Antelme), dans *Paroles suffoquées*, écrit sur ce que ce sont, précisément, ces paroles suffoquées, des mots qui ne peuvent que rester dans la gorge, y être tenus en réserve pour y être préservés: «[...] une impossibilité quasi physique de parler : une *suffocation* ; une parole nouée, exigée et interdite, parce que trop longtemps rentrée, arrêtée, restée dans la gorge et qui vous fait étouffer, perdre respiration, vous asphyxier, vous ôte la possibilité même de commencer. Devoir parler sans pouvoir parler ni être entendu, devoir suffoquer, telle est l'exigence éthique à la quelle Robert Antelme se plie dans *L'Espèce humaine*.» (P.46)

m'intéressera dans le présent et dernier chapitre, ce sont précisément les ravages de ce silence imposé par Hélène Carrère d'Encausse. Il sera donc question de la mémoire familiale et, plus particulièrement encore, des perturbations provoquées par ce secret honteux sur les descendants de la famille Zourabichvili telles que présentées par l'auteur-narrateur dans *Un roman russe*. Tout d'abord, je montrerai en quoi Kotelnitch est le bon endroit aux yeux de l'auteur-narrateur pour lutter contre le secret. Je m'intéresserai ensuite à la manière dont Emmanuel Carrère a choisi de livrer son combat : même s'il lui est impossible de parfaitement reconstituer son histoire familiale, permettre que Georges Zouravichvili soit enfin publiquement nommé, son histoire grossièrement racontée est encore la meilleure manière de l'enterrer et, du même coup, de s'en libérer. Rien ne saurait faire que la trahison toute entachée de honte de Georges Zourabichvili n'ait été accomplie. Comme je l'ai observé dans le premier chapitre, ce passé est donc présent dans l'écriture, maintenu, comme je l'ai vu cette fois dans le deuxième chapitre, par l'interdit maternel d'ouvrir au grand jour la voute de ce secret. Ouverture néanmoins nécessaire, c'est ce que je démontrerai ici, à la libération de l'auteur-narrateur. Ouverture non seulement nécessaire, mais également efficace, c'est finalement ce que j'observerai dans la dernière partie de ce chapitre qui s'intéressa au texte publié après *Un roman russe : D'autres vies que la mienne* (2009).

### 3.1 Kotelnitch : l'endroit pour combattre

Les événements du 10 septembre 1944, parce qu'ils ont été vécus dans la honte et la douleur, ont été non pas effacés de l'esprit d'Hélène Carrère d'Encausse et de sa mère, mais réduits au silence par un mécanisme de clivage. L'interdiction de raconter cette journée, ou de tout simplement se remémorer ces événements, correspond, nous l'avons vu, à la nécessité de se protéger contre la souffrance qui a accompagné cette journée et toutes les suivantes. L'auteur-narrateur français Emmanuel Carrère, l'un des cinq descendants de la famille Zourabichvili sur lesquels pèse le poids de cette honte et de cette souffrance, ne dispose que de très peu de moyens pour se libérer de l'emprise qu'a sur lui ce secret. Parce que la honte et la souffrance de sa mère ne concernent pas sa dynamique psychique personnelle, mais plutôt celle d'un autre en lui, il lui est à la fois interdit et difficile (l'un ne va pas sans l'autre) d'en connaître plus et absolument impossible de ne pas fantasmer, à son corps défendant, sur ce qui lui est caché. Autrement dit, l'expérience incommunicable vécue par Hélène Carrère d'Encausse fonctionne pour ce descendant de la famille Zourabichvili comme un point de fixation dont il est absolument incapable de se détacher. L'héritage que lui a transmis bien involontairement sa mère agit sur lui comme une gigantesque tumeur cancéreuse : tout ce qui souffre en lui provient de cet héritage honteux qui l'écrase. Dans *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Serge Tisseron explique que «de telles perturbations peuvent rendre fou un enfant ou le plus fragile des enfants d'une famille» (1992, p.77). C'est le cas du cousin d'Emmanuel Carrère, François, le fils aîné de l'oncle Nicolas. Dans *Un*

*roman russe*, l'auteur-narrateur rapporte en effet que le 19 avril 2006, son cousin s'est suicidé. Au lendemain de cette tragédie, l'auteur-narrateur rapporte qu'il a parlé à son oncle et que dans sa voix tremblante, coupée de sanglots, il y avait tout autre chose que du chagrin : de l'épouvante. Carrère se rappelle ainsi ses mots :

c'est la malédiction de la famille. Hélène et moi, nous n'aurions jamais dû avoir d'enfants. Elle a fait trois malheureux, j'en ai fait deux. Depuis des années, j'avais peur qu'un de vous cinq se suicide. Je pensais que ce serait toi, c'est François qui l'a fait. (RR, p.392)

L'oncle Nicolas aurait répété la même chose à Hélène Carrère d'Encausse qui se serait opposée de toutes ses forces à ces accusations:

Leur père ne s'est pas suicidé, dit-elle, il n'était pas suicidaire. Le suicide de François est un très grand malheur mais il n'a rien à voir, il n'y a aucun besoin pour en éclairer le sens de remonter à son grand-père. (RR, p.392)

L'auteur-narrateur précise que sa mère a sans doute raison, mais qu'en disant cela, elle semble en même temps «plaider contre la pensée magique» (RR, p.392)<sup>34</sup>. Carrère de son côté croit qu'il s'agit plutôt «d'histoire et de cheminement obscur dans l'inconscient de deux générations» (RR, p.392) :

Nous sommes malheureux tous les cinq, tous les quatre à présent, pétris de peur et de honte, hantés par un fantôme. L'ombre de notre grand-père pèse sur nous et je ne peux m'empêcher de penser, avec Nicolas, contre ma mère, ou plutôt contre ce qu'elle voudrait penser, que quand mon cousin se suicide, c'est encore cette ombre qui s'étend. (RR, p.392)

Dans d'autres cas, Serge Tisseron explique que les perturbations provoquées sur les descendants d'une génération à secret peuvent également, mais bien plus rarement,

---

<sup>34</sup> La pensée magique est l'une des caractéristiques du syndrome dit «syndrome de Peter Pan» qui sert à maintenir l'illusion qu'un contrôle absolu de la réalité est possible afin d'apaiser, de soustraire par avance l'angoisse.

«favoriser une créativité, lorsque le créateur parvient à parler du point aveugle que le non-dit parental a déposé en lui» (Tisseron, 1990, p.77). Chez Emmanuel Carrère, il me semble juste de parler de créativité littéraire, espèce d'aménagement que la honte et la souffrance d'Hélène Carrère d'Encause ont imposé à l'œuvre de son fils. L'auteur-narrateur en est bien conscient et, d'ailleurs, l'ensemble de son œuvre littéraire porte les séquelles de ce combat : «Nous avons assez souvent parlé ensemble du grand-père, du secret, de ce qui en transpire dans les livres que j'ai écrits, pour que [l'oncle Nicolas] ne soit pas étonné que je veuille aujourd'hui y revenir» (RR, p.86). Effectivement, il semble impossible pour l'auteur-narrateur de ne pas fantasmer, de ne pas écrire et réécrire toujours sur le grand-père. Comme je l'ai montré dans le chapitre un de ce mémoire, cela donne une œuvre littéraire complète empreinte de folie, de perte, d'horreur et de mensonge. Partout, il est en fait question du secret, du grand-père. Prenons seulement pour exemple le roman *La moustache*. Dans *Un roman russe*, l'auteur-narrateur explique en effet comment lui est venue l'idée de cette fiction ou, plutôt, comment il a compris après-coup d'où lui venait l'idée de ce roman :

La dernière image que ma mère a de [Georges Zourabichvili], c'est sur le bassin d'Arcachon, d'où Nathalie et ses enfants avaient loué une cabane pour les dernières semaines de vacances. Il était resté à Bordeaux, fraîchement libérée et donc dangereuse pour lui, et il a fait l'aller et retour dans la journée pour les embrasser. Savait-il que c'était la dernière fois, nul ne peut le dire, mais ce que me dit ma mère, c'est que lorsqu'il s'est approché d'elle, elle ne l'a tout d'abord pas reconnu. Puis elle l'a regardé avec un profond malaise, comme s'il était devenu un étranger.

Il avait rasé la moustache qu'il portait depuis l'âge de vingt ans et sans laquelle elle ne l'avait jamais vu.

Je ne sais ce que vaut cette certitude, mais je suis tout de même certain de n'avoir jamais auparavant entendu cette histoire de moustache. Je n'en avais en

tout cas pas de connaissance consciente quand, il y a vingt ans, j'ai écrit un récit dont le protagoniste perd progressivement tout contact avec la réalité et finalement se perd lui-même après avoir rasé sa moustache. On m'a souvent demandé comment m'était venue l'idée de ce récit et je n'ai jamais su quoi répondre.

Je regarde ma mère maintenant, je lui dis : mais enfin, ça ne te rappelle rien ?

Elle dit non.

J'insiste : Maman, *La moustache* ! Mon roman !

Elle semble étonnée, secoue la tête.

La psychanalyse t'a vraiment déformé, conclut-elle. (RR, p.136-137)

Partout, il est question du secret, du grand-père, de souffrance et de honte. De ce fardeau familial, comment se défaire ? Nier la réalité du traumatisme pour en faire un fantasme pur, c'est ce qui a été fait dans *La Moustache* et *La classe de neige*, deux fictions, deux reconstructions fantasmatiques où l'histoire familiale, considérée comme préhistoire des œuvres, semble apparaître au cœur de l'investigation littéraire. Sans nécessairement parler du grand-père, les textes précédant *Un roman russe* semblent tous porter le même lourd discours. Cependant, plus les textes avancent chronologiquement, plus la voix de l'auteur-narrateur se fait forte et assumée (de la fiction, à la biographie, à l'auto/biographie...). Ce que je crois, c'est que l'écriture d'*Un roman russe* est le point tournant de la «malédiction» (RR, p.392) Zourabichvili. Dans ce récit auto/biographique, l'auteur-narrateur confie que sans masochisme aucun, il est «tout à fait partant pour [se] faire casser la gueule» (RR, p.112). Toute sa vie, raconte-il, il a évité un combat qu'il attend maintenant avec excitation : «Pour la première fois, [il] désire aller au devant du danger, droit devant [lui], et ne pas [s'] arrêter avant de l'avoir affronté» (RR, p.112) et ce qu'il affirme aussi, à ce moment là, c'est que Kotelnitch est le bon endroit pour combattre.

### 3.2 Enterrer un fantôme

Mon ami Pavel me raconte une histoire juive. C'est Abraham qui supplie Yahweh : Yahweh, Yahweh, je voudrais tellement, un jour, gagner à la loterie ! Je t'en supplie, Yahweh, je t'en conjure, je te le demande depuis tellement longtemps, accorde-moi ça juste ça, juste une seule fois, et je ne te demanderai plus rien. Yahweh, fais que je gagne à la loterie. Il pleure, il est à genoux, il se tord les mains. Finalement Yahweh surgit de la nuée et dit : Abraham, je t'ai entendu, je veux t'exaucer. Mais je t'en prie, toi, donne-moi une chance. Rien qu'une fois dans ta vie, achète un billet !

Moi qui demande sans cesse d'être délivré, je me dis qu'écrire en russe, c'est acheter mon billet, donner une chance à Dieu de me sauver.

Emmanuel Carrère

De ce secret de famille, de ce fantôme et, donc, de cette hantise, comment se défaire ? Comment mettre en mots l'indicible, ce qu'Hélène Carrère d'Encausse s'est toujours efforcée d'enterrer ? Nicolas Abraham suggère que l'idéal «serait sans doute que s'ensuive une *guérison* du fantôme» (1978, p.404). À ce sujet, Laurent Demanze, dans «Un héritage sans testament»<sup>35</sup>, écrit sur l'importance d'une réappropriation de l'héritage. Demanze montre comment «le récit de filiation dit ainsi la fabrique des fantômes» (Demanze, 2009, p. 235). Il explique qu'il n'est pas rare, en littérature contemporaine, de voir une écriture auto/biographique lever un secret de famille. En s'appuyant sur Pierre Bergounioux qui dit l'importance d'identifier «ceux que nous avons été, avant, pour leur

---

<sup>35</sup> DEMANZE, Laurent. 2009. «Un héritage sans testament» dans *TRANSMISSION/HÉRITAGE dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal.

rendre justice, bien sûr, mais pour s'en libérer aussi [...]» (Bergounioux, 2000, p.34),

Demanze démontre bien combien il importe de

revenir aux temps antérieurs, [d']ausculter avec mélancolie les récits empêchés de l'ascendance ou [de] convoquer les fantômes des ancêtres, [...] pour restituer au présent sa singularité propre [...], pour que l'individu cesse d'être le fantôme ou l'écho des temps révolus. En disant la présence fantomatique des défunts, l'individu cesse d'être lui-même fantôme et se libère des entraves des temps qu'il n'a pas vécus. (Demanze, 2009, p.235)

Pour Laurent Demanze, «apaiser le conflit généalogique qui s'agite au fond de soi, c'est pour le narrateur le seul remède à la revenance des fantômes» (2009, p.235). C'est précisément ce dont il s'agit dans *Un roman russe*. Malgré les incessantes demandes d'Hélène Carrère d'Encausse, retranscrites dans le récit, de ne pas toucher à l'histoire de son père<sup>36</sup>, l'auteur-narrateur explique que s'il est devenu écrivain, c'est précisément pour pouvoir un jour raconter cette histoire, ce secret, pour en finir un jour avec lui :

[Emmanuel :] C'est étrange, mais je m'y attendais. J'attendais qu'elle me dise cela un jour, et même je l'attendais à ce moment précis, quand le silence s'est prolongé. Je reste silencieux un moment à mon tour, puis je dis que j'entends, que j'ai entendu, mais que c'est une demande terrible de sa part qui revient à me tuer comme écrivain.

[Hélène Carrère d'Encausse :] Tu es complètement fou, si tu t'intéresses à tes origines russes, il y a mille autres histoires intéressantes à raconter, je ne comprends pas ce qui te pousse à vouloir déterrer celle-là.

[Emmanuel :] Mais maman, si je suis devenu écrivain c'est pour pouvoir un jour raconter celle-là, pour en finir un jour avec elle. S'il y a une chose qu'il est interdit de raconter, tu comprends bien que fatalement il n'y a que celle-là qu'on puisse et qu'on doit raconter» (RR, p.315).

Ce déni, ce silence sont littéralement vitaux pour Hélène Carrère d'Encausse. Rompre le silence qui entoure la disparition de Zourabichvili, c'est la tuer, du moins, c'est ce dont elle

<sup>36</sup> «Silence, tintement de cuiller, malaise. Puis, tout à coup, sans me regarder : Emmanuel, je sais que tu as l'intention d'écrire sur la Russie, sur ta famille russe, mais je te demande une chose, c'est de ne pas toucher à mon père. Pas avant ma mort.» (RR, p.315)

est persuadée et l'auteur-narrateur est persuadé de son côté qu'il est, pour elle et pour lui, indispensable de briser ce silence, que c'est une question de vie ou de mort : «Avant sa mort à elle, et avant d'avoir, moi, atteint l'âge du disparu – faute de quoi je redoute qu'il me faille comme lui disparaître» (RR, p.71). Le 9 décembre 2000, l'auteur-narrateur d'*Un roman russe* rapporte que le jour de ces quarante-trois ans, sa mère lui a dit ceci : «tu sais, cela me fait drôle, tu as atteint l'âge de mon père – comme on dit l'âge du Christ, sous entendu celui de sa mort.» (RR, p.69). Selon les notes de l'auteur-narrateur, Georges Zourabichvili est né le 3 octobre 1898 à Tiflis (aujourd'hui Tbilissi). Certes, personne ne sait où et quand il est décédé, mais c'est le 10 septembre 1944 qu'il a disparu à Bordeaux, un peu donc avant d'atteindre l'âge de quarante six ans – et non quarante trois ans. Ce lapsus comtable d'Hélène Carrère d'Encausse fixe un délai à l'auteur-narrateur : «j'avais presque trois ans devant moi, jusqu'à l'automne 2003, pour donner à ce fantôme une sépulture [...]» (RR, p.69). Soumis à un parent porteur de secret, nous l'avons vu, l'enfant garde le plus souvent silence afin d'éviter la confusion du parent, sa déroute, sa honte. Toutefois, ce n'est pas ce que l'auteur-narrateur d'*Un roman russe* décide de faire. Même si Hélène Carrère d'Encausse lui défend d'écrire sur la Russie, sur le grand-père maternel, Carrère comprend que pour vivre, il doit transgresser la volonté de sa mère : écrire et publier son récit auto/biographique avant sa mort, qu'en quelque sorte, il l'écrit aussi pour elle : «Pour la délivrer, elle, et pas seulement moi» (RR, p.132).

Au début du récit, il est proposé à l'auteur-narrateur un reportage en Russie, plus précisément à Kotelnitch sur l'histoire d'András Toma. Si l'histoire du Hongrois le bouleverse autant, c'est qu'elle donne corps à celle de son grand-père. Tout comme Zourabichvili, Toma a disparu à l'automne 1944 et lui aussi s'est rangé du côté des Allemands. Mais lui, cinquante-six ans plus tard, est revenu de cet endroit qui s'appelle Kotelnitch. Plus de 80 000 soldats hongrois ont été portés disparus après la guerre. Bien entendu, on a cessé depuis longtemps de les attendre et voilà qu'il en revient un. «Cela explique qu'au moment du rapatriement [d'András Toma], couvert par la presse hongroise comme un événement national, des dizaines de familles croient reconnaître en lui l'oncle ou le frère disparu» (RR, p.21). Zourabichvili aurait plus de cent ans au moment où Emmanuel Carrère part pour Kotelnitch et même s'il est très probable que ce dernier ait été abattu seulement quelques heures, quelques jours, tout au plus quelques semaines après sa disparition,

pendant des années, des dizaines d'années, [sa] 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, [Carrère] le sai[t] parce qu'elle [le lui] a dit, il lui arrive de rêver de son retour (RR, p.71).

Or, je l'ai montré dans le chapitre précédent, Georges Zourabichvili n'a jamais été déclaré mort, son corps jamais retrouvé. Sans corps, Hélène Carrère d'Encausse n'a jamais cru à cette mort. Y croire serait revenu au même que de le tuer. Si Emmanuel Carrère a accepté de raconter l'histoire de ce Hongrois plutôt que de suivre l'émigration de son grand-

père<sup>37</sup>, c'est que «Kotelnitch [pour lui], c'est là où on séjourne quand on a disparu» (RR, p.71).

Georges Zourabichvili était géorgien. Hélène Carrère d'Encausse, quant à elle, a grandi en Italie. Étrange donc ce pari, que rien ne justifie rationnellement, de retrouver Zourabichvili à Kotelnitch. L'auteur-narrateur n'a aucun lien à Kotelnitch, sinon le fait que s'y est échoué le destin d'un homme qui lui permet d'approcher, par un chemin effectivement particulier, celui de son grand-père et la langue qu'on y parle, la langue de Zourabichvili et de sa mère : le russe. En russe, pour dire qu'on parle une langue couramment, Carrère explique qu'on dit *svobodno*, librement, et c'est exactement ce que se figure l'auteur-narrateur d'*Un roman russe* ; que parler russe le libérera :

depuis quelques années, je me suis convaincu qu'apprendre ou réapprendre le russe serait la clé d'un changement décisif. Que, parlant ou reparlant russe, je m'affranchirais de la honte qui étrangle ma voix et pourrais enfin parler à la première personne. (RR, p.72)

Réapprendre, car Kotelnitch n'est pas la première démarche de l'auteur-narrateur pour approcher le russe. Ce dernier rapporte effectivement que sa première tentative remonte à l'écriture de la fiction *La classe de neige* : «J'avais commencé un récit sur un enfant dont le père est un criminel, il m'a fallu un an pour arriver enfin à l'écrire et j'ai passé le plus clair de cette pénible gestation, sans bien savoir ce qui m'y poussait, à étudier le russe.» (RR, p.72)

---

<sup>37</sup> «Tbilissi, Istanbul, Berlin, Paris, Bordeaux, jusqu'à cette avenue qu'[Emmanuel Carrère] imagine bizarrement écrasée de soleil où se trouvait l'immeuble abritant la Kommandantur.» (RR, p.221)

En tout et pour tout, l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère séjournera quatre fois à Kotelnitch. Lorsqu'il y retourne, la deuxième fois, c'est pour le tournage d'un documentaire – *Retour à Kotelnitch* – un documentaire rempli de vide et d'absence, d'absents :

Dans ce film où j'espérais apparaître, parlant russe librement, dirigeant une équipe, dialoguant de plain-pied avec autrui, [les images filmées, surexposées] marquent le moment où moi aussi je me suis résigné à disparaître. (RR, p.235)

Là-bas, l'auteur-narrateur baigne dans une langue qui lui est plus que familière, disons intime, mais qu'il ne parvient pas à maîtriser, à un point tel qu'il parle d'un blocage qui lui interdit l'accès à la langue russe : «c'est bien d'un blocage qu'il s'agit [...] quelque chose en moi, ou quelqu'un, redoute et refuse ce retour à la langue maternelle [...]» (RR, p.22) Puis, à force d'échec, l'auteur-narrateur prend le pli et se met à écrire en russe, un russe épouvantable<sup>38</sup> peut-être, mais en russe. Ce qu'il parvient à coucher sur papier, ce n'est pas tant ce qu'il veut que ce qu'il peut et l'auteur-narrateur remarque lui-même que du français au russe, son écriture change significativement, pour devenir «plus large et plus aérée» (RR, p.126). Aussi simple et étonnant que cela puisse paraître, parler russe, écrire en russe lui fait du bien, et ne pas y arriver, du mal. En bout de ligne, les écrits sont très loin d'un journal de tournage, il s'agirait plutôt d'une sorte de journal intime où se mêlent divers récits, rêves, souvenirs d'enfance, notes sur le grand-père, sur le silence qui entoure sa mémoire et sa disparition, bref un amalgame de «choses qui remontent de très

---

<sup>38</sup> L'auteur-narrateur ne se satisfait pas d'un simple baragouinage intelligible. Ce qui le charme et ce dont il ne veut rien de moins, c'est un joli russe, c'est-à-dire, précisément, «un russe qui ne soit ni petit-bourgeois, ni soviétique : un russe d'ancien régime» (RR, p.148), sorte d'héritage maternel, qu'il sait exister en lui «à l'était virtuel, et cependant inaliénable.» (RR, p.149)

loin à la surface et qu[’il] n’aurai[t] pas pu, [pense-t-il], écrire en français» (RR, p.125). Toutefois, comme l’affirme Laurent Demanze, «l’enquêteur a beau s’enfoncer dans les archives et explorer la rumeur familiale, le secret n’est jamais totalement percé à jour» (2009, p.231). Plus le tournage du documentaire avance, plus l’auteur-narrateur Emmanuel Carrère entrevoit son éventuel échec et s’explique de plus en plus difficilement sa présence à Kotelnitch : «[...] j’en ai assez – [...] assez de Kotelnitch, assez de moi-même à Kotelnitch» (RR, p.238). Effectivement, il ne faut pas s’étonner que les mots viennent à manquer lorsque vient le temps non seulement de raconter quelque chose qu’on n’a pas vécu, mais dont, autour de soi, on s’obstine à ne rien dire. Des images tournées dans ce petit bled de Russie, il voit mal comment donner forme à ce qui l’obsède : «quelque chose qui tienne lieu de pierre tombale à [son] grand-père pour qu’atteignant l’âge de sa mort, [il] soi[t] délivré de son fantôme, [qu’il] puisse vivre enfin» (RR, p.348).

C’est la mort de deux personnes rencontrées en Russie (Ania et son fils Lev) qui rend le montage du documentaire possible. Leur mort atroce, elle aussi empreinte de folie, est ce qui permet aux instants épars filmés de raconter quelque chose :

Le film est devenu le récit du deuil d’Ania, de nos séjours successifs à Kotelnitch, de tout ce qui nous y est arrivé sans que nous puissions nous y attendre. Il y manquait seulement ce que j’avais voulu y mettre avant de partir. (RR, p.385-386)

Puis un matin, Camille, la femme qui travaillait au montage du documentaire avec Emmanuel Carrère, arrive en salle de montage en racontant à l'auteur-narrateur qu'elle a rêvé qu'il terminait le film sur une chanson russe :

J'ai ri, cela me paraissait absurde. Mais je me suis retrouvé, trois mois plus tard, à enregistrer dans un studio une dizaine de phrases évoquant brièvement et précisément le destin de mon grand-père, puis à chanter ma berceuse. Pour lui, pour Ania et son fils, pour ma mère et pour moi. C'était la fin du film et cela m'est apparu, sur le moment, comme une victoire. Quelque chose était dit, qui ne l'avait jamais été publiquement. Cet homme était nommé, pleuré et, sinon enterré, enfin déclaré mort. J'avais accompli l'exorcisme, je pouvais commencer à vivre. (RR, p.386)

Carrère a terminé son documentaire sur ce geste qu'il pensait libérateur et, se croyant capable d'un geste de même portée sur le terrain de l'amour, a acheté une bague, «une très belle bague ancienne» (RR, p.387) à Sophie, la femme qui partageait sa vie à ce moment. Le soir de leurs fiançailles, il a emmené Sophie voir la première d'une pièce adaptée de son récit *L'Adversaire*. Tout au long du spectacle, raconte-t-il, il lui a tenu la main:

Je sentais le contact de la bague contre mes doigts. On approchait de la fin quand il a été question d'un cadeau que Jean-Claude Romand a fait à sa maîtresse quelques jours avant de tenter de l'assassiner. Ce cadeau, c'était une bague, que j'avais décrite dans mon livre et le comédien a récité la description : un anneau en or blanc avec une émeraude sertie de petits diamants.  
Sophie a regardé sa main.  
Je l'ai regardé aussi.  
La bague qu'elle avait au doigt, c'était exactement la même.  
Je lui avais offert la bague de Jean-Claude Romand. (RR, p.388-389)

Comment dire plus clairement qu'en lui offrant cette bague: «je te demande de me croire, mais ne me crois pas, je te mens ?» (RR, p.389) Sophie lui a rendu sa bague et même si par

la suite il y a eu quelques «autres hésitations» (RR, p.389), l'auteur-narrateur a su qu'il l'avait perdue «et qu[il avait] pour la perdre fait sans le vouloir, mais c'était encore pire qu'en le voulant, ce [qu'il pouvait] faire de plus net, de plus chirurgical» (RR, p.389). Quelques jours avant ses quarante-six ans, quelques jours avant d'atteindre l'âge qu'avait Zourabichvili à sa disparition et donc quelques jours avant que s'inverse la filiation, Emmanuel Carrère a rencontré une autre femme, prénommée Hélène comme sa mère, avec qui, écrit-il, il vient d'avoir une fille : Jeanne. Dans la lettre qui clôt le récit, l'auteur-narrateur confie à sa mère qu'il a sincèrement pensé terminer ce texte sur le suicide de son cousin François dont j'ai parlé précédemment et, du même coup, démontrer que le fantôme de Zourabichvili avait gagné, qu'il avait eu raison non seulement de François, mais de lui également :

*J'entendais, non pas sa voix que je n'ai pas connue, mais la voix écrite, la voix qui sourd de ses lettres, et cette voix me disait : tu y as cru. Tu as cru que l'amour de Sophie, la langue russe, l'enquête sur ma vie et ma mort allaient te délivrer, te permettre de solder un passé qui n'est pas le tien et qui se répète en toi d'autant plus implacablement qu'il n'est pas le tien. Mais l'amour t'a menti, tu ne parles toujours pas russe et ce qu'il y avait en moi d'irréremédiablement abîmé continue à vous abîmer, à vous tuer, mes petits-enfants, l'un après l'autre. Pas besoin de sauter par la fenêtre pour mourir, d'autres comme toi meurent très bien vivants. Il n'y a pas de délivrance pour toi. Où que tu ailles, quoi que tu fasses, l'horreur et la folie t'attendent. Tu peux gesticuler tant que tu voudras, mon petit faucon, tu n'y échapperas pas. Va-t'en filmer des trains à Kotel'nitch, crois que tu écris ce livre pour en finir, passer à autre chose, vivre enfin. Crois cela, gesticule. Nous serons toujours là, ta mère et moi, avec notre malheur, pour t'écraser. (RR, p.394-395)*

Mais cette fatalité, même après l'avoir écrite, l'auteur-narrateur sait que ce n'est pas la vérité, que ce n'est en tout cas pas entièrement vrai. Que la vérité ce sont ses enfants (Gabriel, Jean-Baptiste et maintenant aussi Jeanne) et sa femme Hélène, cette vérité sur

laquelle il est encore incapable d'écrire puisque les mots dont il dispose ne peuvent servir qu'à dire le malheur : «Ils ont servi, cette fois encore. 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» (RR, p.395).

C'est finalement à Kotelnitch que l'auteur-narrateur termine son récit auto/biographique. De cet endroit, il écrit à sa mère que lorsqu'il ira remettre la clé de sa chambre à la réceptionniste, celle-ci lui dira *da skorovo*, à bientôt, et il lui répondra *da skorovo* tout en sachant que c'est encore un mensonge :

Pour la dernière fois, je marcherai dans les rues enneigées de Kotelnitch, jusqu'à la gare. J'attendrai dans le froid que le train arrive. 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 toi.

Toute la souffrance dont il est question dans cette lettre qui clôt le récit, «il fallait bien qu'un jour quelqu'un la prenne en charge et lui donne voix» (RR, p.398). Ce quelqu'un, c'est l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère. Même si au bout d'*Un roman russe*, le puzzle Zourabichvili n'est pas entier, toute l'histoire dramatique de la famille, jusqu'alors passée sous silence, est reconstituée, sinon au moins publiquement rendue intelligible. L'auteur-narrateur Emmanuel Carrère a «reçu en héritage l'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire. Mais [il] les [a écrites]. C'est une victoire» (RR, p.398).

### 3.3 L'après roman russe

Publié deux ans après *Un roman russe*, *D'autres vies que la mienne* ne semble déjà pas avoir été écrit dans la même douleur que les précédents textes de l'auteur-narrateur et cela même s'il raconte pourtant des histoires très douloureuses – d'abord la mort d'une petite fille de quatre ans, Juliette, emportée des rives du Sri Lanka par le tsunami de 2004 qui a ravagé les côtes d'Asie du Sud, puis la mort d'une jeune mère de famille, nommée Juliette elle aussi, la belle-sœur de l'auteur-narrateur, emportée par la récurrence d'un cancer. Sur la quatrième de couverture, l'auteur-narrateur explique que l'écriture de ce récit relève d'une commande qu'il a acceptée. On lui a dit : «tu es écrivain, pourquoi n'écris-tu pas notre histoire ? (Carrère<sup>39</sup>, 2009, quatrième de couverture). Non sans difficulté, c'est ce qu'il a fait en abandonnant d'abord le projet, puis le reprenant après l'écriture d'*Un roman russe* :

Sans transposition, je me suis mis à écrire sur moi-même, sur le désastre de mes amours précédentes, sur le fantôme qui hantait ma famille et à qui j'ai voulu donner une sépulture. La gestation de mon livre a duré le temps de la grossesse, c'est un euphémisme de dire que ces mois ont été difficiles, mais j'en suis venu à bout peu de temps après la naissance de Jeanne et, du jour au lendemain, le miracle que j'espérais sans y croire a eu lieu : le renard qui me dévorait les entrailles est parti, j'étais libre. J'ai passé un an à jouir du simple fait d'être vivant et à regarder grandir notre fille. Je n'avais pas d'idées pour la suite, pas d'inquiétude pour autant. Freud définit la santé mentale d'une façon qui m'a toujours plu, même si elle me semblait inaccessible, comme la capacité d'aimer et de travailler. J'étais capable d'aimer, mieux encore d'accepter qu'on m'aime, le travail viendrait bien. Un peu au hasard, sans savoir où j'allais, j'ai commencé au printemps dernier à rassembler mes souvenirs du Sri Lanka, de là j'ai remis le nez dans mes notes sur Étienne, Patrice, Juliette et le droit de consommation.

---

<sup>39</sup> Dorénavant, lorsque je ferai référence à l'auto/biographie *D'autres vies que la mienne* d'Emmanuel Carrère, le sigle AVM sera utilisé.

J'ai repris ce livre trois ans après en avoir formé le projet, je l'achève trois ans après l'avoir abandonné. (AVM, 2009, p.298-299)

Dans ce récit, il est question de vie, de mort, de maladie et surtout d'injustice, mais cette fois pas de folie, pas d'horreur, ni de mensonge et l'amour y est présent. Hélène, la conjointe de l'auteur-narrateur, résume ainsi le projet qu'est *D'autres vies que la mienne* :

Le lendemain, au petit-déjeuner, elle a ri, vraiment ri, et m'a dit : je te trouve drôle. Tu es le seul type que je connaisse capable de penser que l'amitié de deux juges boiteux et cancéreux qui épluchent des dossiers de surendettement au tribunal d'instance de Vienne, c'est un sujet en or. En plus, ils ne couchent pas ensemble, et à la fin, elle meurt. J'ai bien résumé, c'est ça, l'histoire ?  
J'ai confirmé : c'est ça. (AVM, p.111)

La belle-sœur d'Emmanuel Carrère meurt d'un cancer laissant derrière elle ses trois jeunes filles et son mari. De ça, Carrère se voit confier la tâche de témoigner. L'auteur-narrateur se révèle bouleversé par cette histoire comme il l'avait déjà été par celle de Jean-Claude Romand, mais pour des raisons somme toute différentes, voire opposées :

Il faudrait, techniquement, l'écrire comme *L'Adversaire*, à la première personne, sans fiction, sans effets, en même temps c'était l'exact contraire de *L'Adversaire*, son positif en quelque sorte. Cela se passait dans la même région, le même milieu, les gens habitaient les mêmes maisons, lisaient les mêmes livres, avaient les mêmes amis, mais d'un côté on avait Jean-Claude Romand qui est le mensonge et le malheur incarnés, de l'autre Juliette et Étienne qui, tant dans l'exercice du droit que dans l'épreuve de la maladie, n'ont cessé de poursuivre la justice et la vérité. Et il y avait cette coïncidence, qui me troublait, la maladie de Hodgkin, le cancer dont Romand se prétendait atteint pour donner un nom avouable à la chose innommable qui l'habitait, c'est celui que Juliette, à peu près à la même époque, a eu, elle, pour de bon. (AVM, p.108)

Outre ce cancer du système lymphatique que s'est inventé Jean-Claude Romand, mais qui a emporté Juliette pour de vrai, plusieurs autres similitudes existent entre *D'autres vies que la mienne* et *L'Adversaire*. Mais ces similitudes, Emmanuel Carrère les fait ressortir pour mieux éloigner les deux textes. Dans un bref passage de *D'autres vies que la mienne*,

l'auteur-narrateur explique en effet comment le processus éditorial de ce livre s'est déroulé à l'exact opposé de celui de *L'Adversaire* et même d'*Un roman russe* :

Cette fois, j'ai résolu de le donner à lire avant de le publier à ceux qu'il concernait. Je l'avais fait déjà avec Jean-Claude Romand, mais en l'avertissant que *L'Adversaire* était achevé et que je n'y changerais plus une ligne. Soumettre *Un roman russe* à l'approbation de ma mère et à celle de Sophie serait revenu à le jeter tout droit au feu : je ne pouvais me permettre ce luxe, je les ai donc placées devant le fait accompli. Je ne le regrette pas, cela m'a sauvé la vie, mais je ne le ferais plus aujourd'hui. Hélène a été la première à lire ces pages. [...] Sa lecture terminée, nous étions soulagés tous les deux, et 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 demande d'ajouter, de retirer ou de changer ce qu'ils voulaient, je le ferais. (AVM, p.299-300)

*D'autres vies que la mienne* est entièrement habité par la vie et l'amour, mais de cette rude vie appartenant à ceux que la mort a visités. Contrairement à *L'Adversaire*, on ne peut pas parler d'un désir d'objectivité de la part de l'auteur-narrateur, mais plutôt d'un désir de justesse à travers une discrétion mêlée d'une nécessaire intrusion. Les mots de l'auteur-narrateur servent cette fois encore pour dire le malheur, mais ce n'est pas de l'horreur : seulement le monde tel qu'il est, rempli d'ordinaire brutal autant que d'exception tragique, d'injustice. Le questionnement d'Emmanuel Carrère y est aussi différent, c'est encore une fois un questionnement violent sur l'existence, mais cette fois apaisé. On est encore loin de la pensée positive dans laquelle l'auteur-narrateur ne sera probablement jamais capable de verser, mais l'écriture semble moins suffocante, plus relâchée que dans les textes précédents ; l'auteur-narrateur plus en paix avec lui-même et ce qui le fait parler :

J'ai dit à Hélène : tu sais, il s'est passé quelque chose. Il y a encore quelques mois, si j'avais appris que j'avais un cancer, que j'allais bientôt mourir, et que je

m'étais posé la même question que Juliette, est-ce que ma vie a été réussie ? je n'aurais pas pu répondre comme elle. J'aurais dit que non, ma vie n'avait pas été réussie. J'aurais dit que j'avais réussi des choses, eu deux fils qui sont beaux et vivants, écrit trois ou quatre livres où a pris forme ce que j'étais. J'ai fait ce que j'ai pu, avec mes moyens et mes entraves, je me suis battu pour le faire, c'est un bilan qui n'est pas nul. Mais l'essentiel, qui est l'amour, m'aura manqué. J'ai été aimé, oui, mais je n'ai pas su aimer – ou pas pu, c'est pareil. 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. C'est ce que j'aurais dit à l'annonce de ma mort, avant la vague. Et puis, après la vague, je t'ai choisie, nous nous sommes choisis et ce n'est plus pareil. Tu es là, près de moi, et si je devais mourir demain je pourrais dire comme Juliette que ma vie a été réussie. (AVM, p.90-91)

Des fictions *La moustache* et *La classe de neige* en passant par le fait divers sur l'histoire de Jean-Claude Romand, tout dans l'œuvre littéraire de Carrère était territoire de hantise, d'angoisse, de folie et de dépression. Un territoire démesuré et paralysant. À la lecture de *D'autres vies que la mienne*, l'écriture pour le plaisir de l'écriture et cette fois non par nécessité semble avoir une part plus importante au processus. Depuis *La classe de neige*, l'auteur-narrateur s'est éloigné de la fiction pour écrire, depuis quelques textes maintenant, des vies, des récits de vies sur d'autres vies que la sienne. Une manière de parler de l'autre, des autres, et en même temps, forcément, de lui. Dans son tout dernier texte, *Limonov* – une biographie sur l'écrivain, clochard, valet de chambre, soldat, homosexuel/bisexuel/hétérosexuel, vieux chef de jeunes desperados, etc. : Édouard Limonov – l'auteur-narrateur revient à quelques reprises sur cette époque d'*Un roman russe* (quatre années séparent ces deux textes), une époque qui, pour l'instant, semble du passé (enterré) pour l'auteur-narrateur :

En écrivant cela, l'idée me vient que moi-même j'ai donné jusqu'à un âge relativement avancé dans le culte romantique de la folie. Cela m'a passé, Dieu

merci. L'expérience m'a appris que ce romantisme-là est une connerie, que la folie est ce qu'il y a de plus triste et morne au monde [...]. (*Limonov*, p.81)

Ce qui ressort de tout cela est simple. L'auteur-narrateur Emmanuel Carrère a reçu en héritage l'horreur, la folie et l'interdiction de les dire. Cet héritage l'a bien entendu dévasté, mais c'est aussi ce qui l'a construit. L'auteur-narrateur va même jusqu'à parler de guérison :

Alors, que la maladie mortelle et la mort puissent être pour ces gens-là une chance de vivre enfin, comme l'affirme Pierre Cazenave, je le crois, et je le crois d'autant plus que, s'il faut tout avouer, à certains moments de ma vie j'ai été assez malheureux pour y aspirer. Je pense, écrivant ceci, en être très loin désormais. Je pense même, si présomptueux qu'il soit de le dire, être guéri. Mais je veux me rappeler. Je veux me rappeler celui que j'ai été et que sont beaucoup d'autres. Je ne veux pas redevenir mais je ne veux pas non plus oublier ni traiter de haut celui que le renard dévorait et qui a commencé, il y a trois ans, à écrire ce récit. (AVM, p.144)

Il peut sembler difficile ou encore trop tôt d'affirmer que l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère est enfin libéré de ce lourd héritage familial qui le hantait, mais une chose est certaine, c'est que l'assurance de l'auteur-narrateur de *D'autres vies que la mienne* est déjà à contre-courant de la misère, de l'horreur et de la folie qui l'ont précédée.

À la toute fin de *D'autres vies que la mienne*, Emmanuel Carrère écrit que depuis six mois, c'est «volontairement» (2009, p.308) qu'il a passé quelques heures par jour à écrire sur ce qui lui 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. La vie 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. Elle me les a épargnés, je prie pour qu'elle continue. J'ai quelquefois entendu dire que le bonheur s'appréciait rétrospectivement. On pense : je ne m'en rendais pas compte mais, alors, j'étais heureux. Cela ne vaut pas pour moi. J'ai longtemps

été malheureux, et très conscient de l'être ; j'aime aujourd'hui ce qui est mon lot, je n'y ai pas grand mérite tant il est aimable, et ma philosophie tient tout entière dans le mot qu'aurait, le soir du sacre, murmuré Madame Letizia, la mère de Napoléon : «Pourvou que ça doure» (AVM, p.308).

Que l'auteur-narrateur puisse parler d'écriture volontaire éloigne déjà de la nécessité d'écrire dont il était question dans les textes précédant *Un roman russe*, récit pivot. Le processus d'écriture des textes publiés avant *Un roman russe* se révèle effectivement radicalement opposé à celui de *D'autres vies que la mienne* et de *Limonov*, publiés après ce récit auto/biographique, en raison du fait que l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère a enfin réussi à y formuler ce qui l'étouffait. Cet héritage de silence, une fois formulé, empoisonne déjà moins, comme nous venons de le voir, son univers littéraire.

## CONCLUSION

En 1998, dans un ouvrage intitulé *Le roman français depuis 1900*, Dominique Rabaté écrit qu'Emmanuel Carrère est l'exemple même d'un écrivain qui illustre l'originalité d'un «nouveau réalisme, plus brut, exigeant le croisement des paroles, des effets de constructions pour dire ce qui nous agresse» (Rabaté, 1998, p.116). Au moment où il écrit cela, Rabaté est probablement loin de s'imaginer à quel point l'œuvre littéraire d'Emmanuel Carrère porte(ra) effectivement des marques d'agression. En 1998, l'auteur n'avait encore publié que des essais et des fictions : *Werner Herzog* (1982), *L'Amie du jaguar* (1983), *Bravoure* (1984), *Le détroit de Behring* (1986), *La moustache* (1986), *Hors d'atteinte ?* (1988), *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993) et *La classe de neige* (1995). Des textes qui s'attardent et s'attachent tous à mettre en scène les décalages avec la *normalité* que le quotidien dissimule, qui, comme je l'ai montré dans le premier chapitre de ce mémoire avec l'étude de trois récits en particulier, manifestent chacun à leur manière le glissement progressif, le basculement de la réalité dans l'horreur et la folie. Précisément là où la fiction cherchait à rejoindre la réalité, la réalité rattrape la fiction et pousse l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère à confronter l'horreur et la folie qui hantent sa propre réalité: «À force d'écrire des choses horribles, les choses horribles finissent par

arriver»<sup>40</sup> (RR, p.269), écrit l'auteur-narrateur d'*Un roman russe*. En 1999, fasciné par l'affaire Jean-Claude Romand, Emmanuel Carrère publie *L'Adversaire*:

Je buvais et fumais trop, j'avais tout le temps l'impression que j'allais me réveiller en sursaut. Une nuit, c'est devenu insupportable. Je me levais, me recouchais près d'Anne endormie, me retournais, tous les muscles tendus, les nerfs vrillés, je crois n'avoir jamais de ma vie éprouvé une telle sensation de malaise physique et moral, encore malaise est-il un mot faible, je sentais monter en moi, déferler, prête à me submerger, l'épouvante innommable de l'enterré vivant. (A, p.32)

Cette intrusion du réel force la question de la posture énonciative. Pour la première fois, l'auteur Emmanuel Carrère délaisse la fiction qui ne suffit plus «pour dire ce qui [l']agresse» ; il se pose en narrateur, accède à la première personne. Délicat toutefois de trouver sa place, de prendre parole sans prendre position lorsqu'on est à ce point partagé entre scandale et tentative de compréhension :

Et je me retrouvais choisi (c'est emphatique, je sais, mais je ne vois pas le moyen de le dire autrement) par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça. J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. (A, p.46)

Difficile de trouver la bonne place (si une bonne place existe) lorsque le *je* sonne faux, sonne étrangement si familier :

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas. J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. [...] J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de Libération consacré à l'affaire Romand. (A, p.9)

---

<sup>40</sup>

Emmanuel Carrère cite une phrase de Michel Simon dans *Drôle de drame*.

Dans plusieurs entrevues qui suivront la publication de cette première auto/biographie, l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère raconte que l'épreuve infligée par «*L'Adversaire* [l']a tenu prisonnier pendant sept ans» (RR, p.19). Au terme de ces sept ans, Carrère n'a pas fini de «dessiner le plan du piège qui doit le broyer» (RR, p.19) et tisse une nouvelle histoire d'enfermement, qu'il veut «aussi l'histoire de [sa] libération» (RR, p.20). *Un roman russe* paraît en 2007 et aurait également pu être intitulé *L'Adversaire*, faisant référence, cette fois, à l'adversaire intérieur d'Emmanuel Carrère, à son grand-père et fantôme : Georges Zourabichvili. Bien qu'il s'agisse clairement d'une auto/biographie, le titre porte toutefois en lui la mention de roman, clin d'œil à toutes les précédentes fictions de l'auteur qui annoncent les prémisses du combat finalement livré dans *Un roman russe*.

Dans les pages qui constituent ce mémoire, j'ai montré que la connaissance de soi passe nécessairement par un passé à gérer. Le statut du passé de l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère est toutefois particulier. Questionner son héritage, pour Emmanuel Carrère, équivaut à la découverte d'un terrain miné sur lequel s'est érigé son œuvre littéraire, à partir du silence imposé sur l'histoire et la disparition de Georges Zourabichvili. Le premier chapitre du mémoire démontre en effet à quel point les premiers textes d'Emmanuel Carrère sont travaillés par la folie, le mensonge, l'horreur et l'étranger en soi. Des thèmes qui sont tous symptomatiques d'une adversité intérieure, c'est-à-dire de la présence d'un fantôme, question au cœur du deuxième chapitre. Tout

entier consacré à l'auto/biographie d'Emmanuel Carrère publiée en 2007, ce chapitre démontre en quoi l'œuvre littéraire de l'auteur est entièrement travaillée par la transmission entre générations d'un secret de famille. Ce secret de la famille Zourabichvili est pour la première fois raconté, sinon au moins rendu intelligible dans *Un roman russe*. La notion de fantôme de Nicolas Abraham et Maria Torok m'a permis de déterminer que le fantôme est le travail dans l'inconscient de l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère, du secret honteusement ressenti par sa mère, soit l'arrestation de Georges Zourabichvili pour faits de collaboration avec l'occupant nazi et sa disparition. J'ai également démontré que le fantôme se manifeste par le biais de ce que Nicolas Abraham et Maria Torok appellent hantise ; dans ce cas-ci, la hantise se révèle par des thèmes obsessionnels (notamment la fascination pour la folie, le mensonge, l'horreur et l'étranger en soi) qui habitent l'univers littéraire des narrateurs de Carrère, des thèmes qui sont toujours plus présents d'un texte à l'autre et qu'il est possible de déceler particulièrement dans *La moustache*, *La classe de neige* et *L'Adversaire*. Au sujet de la honte ressentie par Hélène Carrère d'Encausse, facteur essentiel de la transmission transgénérationnelle, c'est l'ouvrage de Serge Tisseron qui m'a permis de bien approfondir le sujet, d'expliquer que c'est cet affect qui a empêché le deuil d'un homme, d'un mari et d'un père. Les ravages du silence imposé par Hélène Carrère d'Encausse font l'objet du dernier chapitre. Il y est question d'une mémoire familiale qui traverse et affecte les descendants de la famille Zourabichvili sans être ni pensée, ni digérée. Avant qu'il atteigne l'âge qu'avait son grand-père à sa disparition, soit avant que ne s'inverse la filiation, l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère ressent l'urgence

de se libérer de son fantôme. Ce fantôme est toutefois le territoire de sa mère, en parler est donc nécessairement de l'ordre de la transgression. Or, même s'il est impossible pour l'auteur-narrateur de parfaitement reconstituer son histoire familiale, permettre que Georges Zourabichvili soit publiquement enfin nommé est néanmoins la seule manière de se libérer de son emprise. L'accès au grand-père se fait par le biais de la langue russe à laquelle l'auteur-narrateur n'accède qu'imparfaitement et à travers de nombreux blocages. Le combat est livré à Kotelnitch, une petite ville de Russie où s'est échoué le destin d'András Toma, un hongrois qui permet à l'auteur-narrateur d'approcher, par une gymnastique intellectuelle particulière, le destin de son grand-père. *Un roman russe* se termine sur une lettre de l'auteur-narrateur adressée à sa mère où il lui parle de leur souffrance, personnelle et commune :

Tu ne nous a pas niés, non, tu nous a aimés, tu as fait tout ce que tu as pu pour nous protéger, mais tu nous a 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 voix. [...] J'écris ces dernières pages et je t'image 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'en ai jamais rien dit, que j'étais en train de l'écrire. [...] Tu avais peur, j'avais peur aussi. Maintenant, c'est fait.

Hélène Carrère d'Encausse n'a «pas aimé la sorte d'écrivain» (RR, p.398) qu'Emmanuel Carrère est devenu. Elle aurait voulu qu'il soit un écrivain comme «Érik Orsenna : un type heureux ou qui, en tout cas, le paraît» (RR, p.298), mais l'auteur-narrateur explique qu'il n'a pas choisi le type d'auteur qu'il est devenu. À la fondation de son œuvre, le secret de famille a fait ses ravages, déterminant, enfermant ainsi tous les textes précédant *Un roman russe* dans un univers littéraire de folie. Toutefois, les titres publiés après ce récit

auto/biographique, soit *D'autres vies que la mienne* et *Limonov*, même s'ils touchent encore aux thèmes de l'horreur et de la folie, ne sont plus des textes d'enfermement. En mettant en mots l'indicible, en transgressant l'interdit posé par Hélène Carrère d'Encause, l'auteur-narrateur Emmanuel Carrère a exorcisé le fantôme de son grand-père, Georges Zourabichvili, ce mort désormais *avec sépulture*.

Rapport-Gratuit.com

## ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

### Textes du corpus

CARRÈRE, Emmanuel (2011), *Limonov*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (2009), *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (2007), *Un roman russe*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (2000), *L'Adversaire*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (1995), *La classe de neige*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (1986), *La moustache*, Paris, P.O.L.

### Autres textes de Carrère

CARRÈRE, Emmanuel (2002), *L'usage du «Monde»*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (1993), *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil.

CARRÈRE, Emmanuel (1988), *Hors d'atteinte?*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (1986), *Le Déroit de Behring*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (1984), *Bravoure*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (1983), *L'Amie du jaguar*, Paris, P.O.L.

CARRÈRE, Emmanuel (1982), *Werner Herzog*, Paris, P.O.L.

### Documentaire

CARRÈRE, Emmanuel (2003), *Retour à Kotelnitch*, Diaphana Films.

### Autres textes littéraires

CAPOTE, Truman (1965), *De sang-froid*, Paris, Gallimard.

DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch [1864], (1969), *Les nuits blanches* suivi de *Le sous-sol*, Paris, Gallimard.

KAFKA, Franz [1925], (2001), *Le procès*, Paris, Librairie générale française.

SHAKESPEARE, William (1990), *The Complete Work of William Shakespeare*, New York, Gramercy Books.

### Articles et ouvrages théoriques

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK (1978), *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion.

AGEMBEN, Giorgio (1999), *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages.

ALTOUNIAN, Janine (2005), *L'intraduisible : deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod.

ANTELME, Robert (1957), *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard.

ARENDT, Hannah [1975], (1993), *Between Past and Future : Eight Exercises in Political Thought*, New York, Penguin Books.

BARDET, Guillaume et Dominique CARON (2007), *Étude sur La Moustache, Emmanuel Carrère*, Paris, Ellipses.

BERGMANN S. Martin et Milton E. JUCOVY (1982), *Generations of the Holocaust*, New York, Basic Books, Inc., Publishers.

BERGOUNIOUX, Pierre (2002), *La puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Pleins feux.

BORDAS, Éric (2001), «Les secrets du petit Nicolas : *La classe de neige* d'Emmanuel Carrère», dans Dominique RABATÉ (sous la dir. de), *Dire le secret*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 171-182.

BOYER, Sylvier (2007), «Échographie imaginaire : formes et figures poétiques d'un impensé intrafoetal dans l'œuvre de Michel Leiris», *Protée*, vol. 35, n°1, p. 75-84.

CANAULT, Nina (1998), *Comment paye-t-on la faute de ses ancêtres*, Paris, Desclée de Brouwer.

CARRÈRE, Emmanuel (2010), «Le "je" peut devenir un témoin»: [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/emmanuel-carrere-le-je-peut-devenir-un-temoin\\_1324221\\_3260.html#ens\\_id=1324242](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/emmanuel-carrere-le-je-peut-devenir-un-temoin_1324221_3260.html#ens_id=1324242)

CIXOUS, Hélène (2002), «Le moi est un peuple», *Magazine littéraire*, «Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction», n°409, p. 26.

DAVIS, Colin (2007), *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire / New York, Palgrave Macmillan.

DEMANZE, Laurent (2009), «Un héritage sans testament», dans Béatrice JONGY et Annette KEILHAUER (sous la dir. de), *Transmission / héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 227-236.

DERRIDA, Jacques (1993), *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée.

DIATKINE, Gilbert (1984), «Chasseurs de fantômes. Inhibition intellectuelle, problèmes d'équipe et secret de famille», *La Psychiatrie de l'enfant*, vol. 27, n°1, p. 223-248.

DUMAS, Didier (1985), *L'ange et le fantôme. Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*, Paris, Minuit.

DURAND, Thierry (2010), «Emmanuel Carrère : l'étranger en soi», *The French Review*, vol. 83, n°3, p. 574-588.

DUSSAILLANT-FERNANDES, Valérie (2009), «Auto/biographie et construction identitaire par la transmission intergénérationnelle dans *La Dernière leçon* de Noëlle Châtelet», dans Béatrice JONGY et Annette KEILHAUER (sous la dir. de), *Transmission / héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 105-116.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

HUGLO, Marie-Pascale (2007), «Tout le monde en parle», *Contre-jour : cahiers littéraires*, n°13, p. 205-209.

HUGLO, Marie-Pascale (2007), «Hantise de la fiction dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère», *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Perspectives), p. 83-94.

HUGLO, Marie-Pascale (2004), «L'avocat du diable? Le Romand d'Emmanuel Carrère», dans Marie-Pascale HUGLO et Sarah ROCHEVILLE (sous la dir. de), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), p. 39-57.

HUGLO, Marie-Pascale (2004), «Voyage au pays de la peur : Rumeur et récit dans *La classe de neige d'Emmanuel Carrère*», *Protée*, vol. 32, n°3, p. 101-112.

INDIANA, Gary (2005), «Disaster of Disguise : Emmanuel Carrère's counterfeiter» : [http://www.bookforum.com/archive/apr\\_05/indiana.html](http://www.bookforum.com/archive/apr_05/indiana.html)

JONGY, Béatrice et Annette KEILHAUER (sous la dir. de) (2009), *Transmission / héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.

KAPRIËLIAN, Nelly (2010), «Écrire, écrire, pourquoi?» *Entretien avec Nelly Kapriëlian*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information.

Archives sonores : <http://archives-sonores.bpi.fr>

KAËS, René, Haydée FAIMBERG, Micheline ENRIQUEZ et Jean-José BARANES (1993), *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris, Dunod.

KOFMAN, Sarah (1987), *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée.

LANI-BAYLE, Martine (2007), *Les secrets de famille : la transmission de génération en génération*, Paris, Jacob.

LORAU, Patrice (2001), «Les disparus», *Le genre humain, L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer. Rencontres à la maison d'Izieu*, n°36, Paris, Seuil, p. 41-57.

MARION, N. Esther (2008), «The Narrator-Perpetrator and the Infectious Crime Scene : Emmanuel Carrère's *L'Adversaire*», *Violence In French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, p. 59-70.

MARTEL, Kareen (2005), «Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception», *Protée*, vol. 33, n°1, p. 93-102.

MIJOLLA, Alain de (1981), *Les visiteurs du moi*, Paris, Les belles lettres.

MIJOLLA, Alain de (1979), «Les grands-parents et la préhistoire du complexe d'Œdipe», *Les grands-parents dans la dynamique psychique de l'enfant*, Paris, ESF, p. 40-58.

MONDINO, Séverine (1998), *La folie dans les œuvres d'Emmanuel Carrère et Patrick Süskind*, mémoire de maîtrise, faculté des lettres, sciences du langage et arts, Université Lumières Lyon 2.

NACHIN, Claude (1993), *Les fantômes de l'âme. À propos des héritages psychiques*, Paris, L'Harmattan.

NACHIN, Claude (1989), *Le deuil d'amour*, Paris, Éditions universitaires.

NANCY, Jean-Luc (2001), «La représentation interdite», *Le genre humain, L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer. Rencontres à la maison d'Izieu*, n°36, Paris, Seuil, p. 13-39.

OLIVER, Annie (2003), *L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, Paris, Hatier.

PONTALIS, Jean-Bertrand (1988), *Perdre de vue*, Paris, Gallimard.

PRIMO, Levi (1989), *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard.

RABATÉ, Dominique (1998), *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France.

RABATÉ, Étienne (2002), «Lecture de L'Adversaire d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction» dans Matteo MAJORANO (sous la dir. de), *Le goût du roman. Actes du colloque Narrativa du Francia : leggere il presente/La prose française : lire le présent*, Bari, B.A. Graphis, p. 120-133.

RAND, Nicholas (1989), *Le cryptage et la vie des œuvres. Étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*, Paris, Aubier.

RASHKIN, Esther (1992), *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*, Princeton, Princeton University Press.

RIFFATERRE, Michael (1981), «L'intertexte inconnu», *Littérature*, n°41, p. 4-7.

ROLLER, Olivier (2007), «Emmanuel Carrère», *Le Matricule des anges*, n°82, p. 14-23.

ROSSET, Clément (1971), *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses universitaires de France.

SAMOYAUULT, Tiphaine (2005), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.

SCHÜTZENBERGER, Ancelin Anne (1993), *Aïe, mes aïeux*, Paris, La Méridienne.

SOLLERS, Philippe (sous la dir. de) (1968), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.

TISSERON, Serge (2008), «Toujours le secret suinte...», *Enfance & Psy. Clinique du secret*, vol. 2, n°39, p. 88-96.

TISSERON, Serge (2007), «Emmanuel Carrère vu par un psychanalyste» : <http://www.lepoint.fr/actualites-societe/2007-10-04/emmanuel-carrere-vu-par-un-psychanalyste/920/0/203846>

TISSERON, Serge (1999), *Nos secrets de famille : histoire et mode d'emploi*, Paris, Ramsay.

TISSERON, Serge (1992), *La honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod.

TISSERON, Serge (1985), *Tintin chez le psychanalyste : essai sur la création graphique et la mise en scène de ses enjeux dans l'œuvre d'Hergé*, Paris, Aubier; Paris, Archimbaud.

TISSERON, Serge, Pascal HACHET, Claude NACHIN, Nicholas RAND, Jean-Claude ROUCHY et Maria TOROK (2000), *Le psychisme à l'épreuve des générations : Clinique du fantôme*, Paris, Dunod.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

ZALTZMAN, Nathalie (1998), *De la guérison psychanalytique*, Paris, PUF.

