

Le cycle des Hélène : une épopée de l'amour

- 1 S'il est courant de considérer que tel ou tel roman est "épique", il est bien plus rare d'être confronté à une œuvre dont on peut dire qu'elle est une épopée. Comme l'a montré Cédric Chauvin dans *Référence épique et modernité*, l'épopée semble avoir disparu comme genre, pour ne plus exister que comme registre¹. Mais comment comprendre une telle condition, de registre ? Faut-il considérer, comme Marguerite Mouton, que le registre épique est bien un mode, certes "adjectival", mais tout de même, de l'épopée² ?
- 2 Nous ne le croyons pas : si le roman et l'épopée sont bien des concepts relationnels, construits l'un contre l'autre et par différence l'un de l'autre, le concept même de "roman épique", si "épique" doit signifier "ayant les propriétés de l'épopée" serait une contradiction dans les termes³. Au mieux, "épique" comme attribut du roman peut signifier "qui fait penser à l'épopée" ou "qui connote l'épopée". Mais les genres littéraires ne doivent pas simplement être entendus comme des classes de textes identifiant les mêmes propriétés phénotypiques. Un cheval et une soucoupe volante, dans un manège, ne se ressemblent pas ; le faux cheval a beau connoter le cheval réel, c'est pourtant bien le genre de la fausse soucoupe qu'il partage. Alors certes, un roman peut bien ressembler à une épopée, ou posséder quelques caractéristiques de l'*Illiade* ou de l'*Odyssée* ; mais être une épopée, ce n'est pas "ressembler à une épopée". Être une épopée, c'est faire un certain type de choses, accomplir un certain effort. Et être un roman, c'est – même quand cela singe l'épopée – accomplir un autre effort⁴.
- 3 Après avoir détaillé les raisons pour lesquelles il nous semble impossible de concevoir quelque chose comme un "roman épique", nous nous pencherons sur une œuvre importante, dont tout le monde voit bien qu'il est difficile de la subsumer sous le concept de roman : celle d'Emmanuel Carrère. Nous essaierons alors d'examiner son lien avec le genre de l'épopée. Un lien qui ne saute pas aux yeux dès lors qu'on imagine qu'une œuvre doit ressembler à une épopée pour être épique, mais qui devient plus évident dès lors qu'on s'intéresse à son effort, c'est-à-dire aux opérateurs rhétoriques, noétiques, praxéonomiques qui lui permettent de faire ce qu'elle s'évertue à faire à son lecteur.

L'impossible roman épique

Comment caractériser l'épopée ?

- 4 Pour qu'un roman fût épique, il faudrait, sans doute, qu'il partage avec l'épopée certaines de ses propriétés essentielles. Mais quelles sont les propriétés essentielles de ce genre ? Celles qui nous viennent d'abord à l'idée sont peut-être des propriétés formelles : la longueur, l'écriture en vers, par exemple. Mais elles perdent vite leur pertinence, si l'on pense à de longues œuvres en vers mais qui à l'évidence ne relèvent pas du genre, comme *Eugène Oneguine* de Pouchkine, ou à de courtes œuvres en prose qui semblent bien plus mériter d'y être rangées, comme le *Hôgen monogatari*. Une deuxième hypothèse serait alors de caractériser les épopées par leur contenu : la guerre, la visite du royaume des morts, etc. Mais là aussi, on trouve bien des œuvres

qui se passent à la guerre (*La Chartreuse de Parme*) ou traversent le royaume des morts (comme “Don Juan aux enfers” de Baudelaire), sans pouvoir être qualifiées d'épopées, et des épopées sans nekya (comme le *Heike monogatari*). Faudrait-il alors qualifier les épopées par leur ton – leur gravité, leur martialité – ou par leurs conditions de réceptions ? On tomberait sur le même genre de problèmes : car la tragédie elle aussi est sérieuse, et la chantefable également récitée à un auditoire. Arrivé à ce stade, le critique découragé sera séduit, sans doute, par la perspective wittgensteinienne d'un Jean-Marie Schaeffer, qui, refusant l'essentialisation, propose de caractériser un texte par les logiques génériques diverses, hétérogènes et impossibles à synthétiser dans la clôture d'un genre⁵. Comme dans la famille (où la fille a les yeux du père mais le nez de la mère, où le fils a le front de la mère mais les fossettes du père, etc.), dont Wittgenstein tire la fameuse théorie des “airs de famille” qui doit expliquer l'invalidité d'une approche essentialiste des concepts⁶, les épopées pourraient partager des traits de proche en proche sans pouvoir être toutes subsumées sous un unique concept. De même qu'il n'existe pas telle ou telle propriété qui fait la famille X (au sens où tous les membres la partageraient), quoiqu'on reconnaisse pourtant bien les membres de la famille X (qui se ressemblent deux à deux), on pourrait dire : telle épopée partage avec l'*Iliade* sa forme, l'autre a le contenu de l'*Odyssée*, etc.

- 5 Le problème, c'est qu'une telle manière de voir les choses, en refusant l'idée que le genre est une classe homogènes d'œuvres partageant quelque chose, vide de sens l'expression “roman épique”. Car que peut-on conclure du fait que le fils de la famille Durand ait les mêmes yeux que la mère de la famille Dupont ? Rien du tout. La théorie des airs de famille, en refusant le concept, ne laisse pas de place à la réflexion sur les rapports entre les genres.

L'effort de l'épopée et l'effort du roman

- 6 C'est pour lever de telles difficultés que nous préférons caractériser les genres par leur effort, plutôt que par le relevé de propriétés soi-disant stables. Selon cette nouvelle approche, fonctionnaliste si l'on veut, l'effort est ce que l'on peut supposer que les propriétés du texte concourent à faire, et à faire faire à son récepteur. Autrement dit, au lieu d'arrêter la définition du genre à un relevé de propriétés “phénotypiques”, de forme (par exemple, la versification, ou le catalogue) et de contenu (par exemple, le voyage dans les enfers), nous proposons de rapporter ces propriétés à l'effort “génotypique”, au programme profond que le texte essaie d'accomplir et dont les propriétés de surface sont parfois les opérateurs et parfois seulement les symptômes.
- 7 Or, un même effort étant donné, on peut le mener à bien en faisant travailler des propriétés présentant des formes différentes au niveau phénotypique : c'est la raison pour laquelle on peut trouver des épopées qui, tels les monogatari japonais, sont en prose, ou ne comportent pas de voyage aux enfers, etc. C'est aussi la raison pour laquelle les théories qui prennent argument de la pluralité des apparences du roman pour en conclure que ce n'est pas un genre ne sont pas convaincantes : car cette diversité elle-même est au service de son effort générique (puisque'elle prépare l'effort générique de l'émancipation du lecteur, notamment par le refus de toute tradition). L'apparence d'originalité est en ce sens moins une caractéristique profonde du (non-)

genre qu'un instrument rhétorique du genre. Dans ce cadre, le fait pour un texte de ressembler aux textes d'un certain genre peut lui permettre de mieux réaliser l'effort d'un autre genre. Ainsi, on peut émettre à titre d'hypothèses que c'est notamment la ressemblance aux épopées qui permet au *Lutrin* d'être une comédie, voire que c'est la ressemblance aux tragédies qui permettent aux pièces de Racine d'accomplir l'effort du drame galant. C'est que la ressemblance aux textes d'un certain genre participe de cette rhétorique par laquelle le texte compte faire sur le lecteur son effet spécifique.

- 8 L'effort d'un genre est en effet rhétorique (le texte essaie de s'assurer une prise sur le lecteur pour orienter sa réception du texte ; il contient un "mode d'emploi" implicite), noétique (le texte a un contenu sémiotique organisé pour produire de la pensée) et praxéonomique (éthique ou politique : cette production de pensée dit quelque chose des rapports de l'individu à la société). Le roman et l'épopée sont deux genres qui partagent le fait que leur effort est un effort de penser. Mais le roman pense de manière éthique, alors que l'épopée pense de manière politique. En effet, l'effort de l'épopée est de pousser la communauté des auditeurs à inventer, en commun, des valeurs politiques ; alors que tout dans le roman est organisé pour émanciper l'individu du poids de la collectivité⁷.

Énergétique du roman soi-disant épique

- 9 Dans ce cadre, la revendication par certains romans de l'affiliation générique à l'épopée, ne peut relever que d'une rhétorique leur permettant de mieux accomplir... leur effort romanesque. Seules de longues analyses nous permettraient de démontrer ce point, mais on peut pour aller vite classer les romans à prétentions épiques dans deux catégories, selon que le rapport à l'épopée est de l'ordre de la rhétorique, ou bien de l'ordre de la praxéonomie. Autrement dit : certains romans font penser à l'épopée pour accomplir autre chose, certains autres essaient de prendre sur soi le mode de pensée épique. Mais la noétique (leur mode de pensée) romanesque de ces deux classes les empêche d'être autre chose que des romans.
- 10 Dans le premier cas, celui de l'utilisation rhétorique de la référence épique, la revendication à l'affiliation générique est d'autant plus explicite qu'elle a une fonction précise : c'est ainsi que l'on peut montrer que, derrière sa rhétorique épique, *Texaco* (qui se présente comme l'épopée racontée par un "marqueur de paroles" pour son peuple), le roman de Chamoiseau, se fait en réalité à la fois adresse au Métropolitain (vu comme dominateur soumis à sa domination) et construction d'un soi indigène (défini comme "populaire" et comme "résistant"). C'est un modèle de double libération des imaginaires coloniaux, du lecteur comme de l'auteur, que le dispositif textuel de Chamoiseau fait jouer. En somme, loin de la prétendue littérature orale et populaire qu'il fait semblant d'être, *Texaco* sert une subjectivation des individus, dans et par l'écriture – c'est-à-dire une actualisation du projet romanesque d'émancipation⁸.
- 11 Il existe une autre classe de textes, qui essaient bien de faire de la politique : les romans historiques. Mais ceux-ci en restent souvent à une critique de la politique telle qu'elle se fait, qui revient à une apologie éthique de l'émancipation de l'individu (ainsi de la manière dont la politique est présentée dans les romans de Stendhal). Et lorsqu'ils essaient de mettre en scène des personnages d'hommes historiques ayant eu un rôle proprement politique, comme dans *La guerre et la paix* de Tolstoï

ou *Quatrevingt-treize* de Hugo, c'est au prix de les faire apparaître comme des totems sans subjectivité, incarnant les formes objectives de l'histoire, mais non pas comme des consciences romanesques – non pas comme des personnages. Du *Rouge et le noir* à *La condition humaine* et de *L'éducation sentimentale* aux *Bienveillantes*, le meilleur symptôme de l'impuissance politique du roman est précisément le retour de la politique sous la forme du grand homme totémique, sans subjectivité, acteur comme chez Tolstoï d'une Histoire impersonnelle – certes l'exact inverse du fonctionnement noétique du roman comme expérience de la conscience⁹ (assurée par les personnages principaux), mais pas encore comme les puissances agissantes de l'épreuve épique. Car, incarnant donc dans le roman ce que l'on sait par ailleurs de l'histoire réelle, sans être des consciences, ils ne sont pas non plus des héros : ils n'ont guère de puissance d'agir, puisqu'ils n'incarnent que ce que l'on sait déjà de l'histoire – ils apparaissent donc rétrospectivement comme les figures d'une sorte de destin. C'est en ce sens qu'un roman historique n'est pas politique : il ne fait pas de politique ; la politique y apparaît, à côté de la noétique romanesque, sous la forme d'un destin totémique. On pourrait même aller plus loin, et montrer que si le roman historique est bien un sous-genre du roman (et non de l'épopée) c'est qu'il particularise, dans l'histoire et la figure du grand homme, le monde commun fétichisé qui dans les romances prend le visage de la famille et dans les romans psychologiques celui du monde¹⁰.

- 12 Si le registre épique est bien la qualité de textes dont certaines propriétés phénotypiques rappellent l'épopée, l'épopée, elle, cherchait autre chose que "faire une impression d'épopée". En somme, le roman historique est (d'un registre) épique parce qu'il connote l'épopée, mais non parce qu'il performe la politique (ce que fait l'épopée, elle).
- 13 Ainsi, prendre en compte la rhétorique, la noétique et la praxéonomie des textes pour reconstituer l'effort des genres, cela signifie ne plus se rapporter au texte comme à une chose, caractérisée par des propriétés, mais comme à un effort, produit par des opérateurs. Dans cette perspective, davantage que tous les romans à prétention ou à registre épique, c'est l'œuvre d'Emmanuel Carrère qui semble, aujourd'hui, la plus proche de la réalisation de l'effort épique.

L'effort du cycle d'Emmanuel Carrère

- 14 Depuis une vingtaine d'années, Emmanuel Carrère construit une œuvre atypique, caractérisée par un singulier mélange d'introspection et de reportage, de repli sur soi et d'ouverture sur les problèmes du monde. De *L'adversaire* au *Royaume*, on peut parler d'un cycle, dans la mesure où chaque récit commence où le précédent s'est arrêté, contient des références aux personnages dont il a déjà été fait mention, ou revient sur les circonstances de l'écriture ou de la publication d'un texte antérieur. Ainsi, dans *D'autres vies que la mienne*, on peut lire :

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.¹¹

- 15 C'est à cause de la présence, en arrière-plan mais constante, de deux Hélène, l'une incarnant la filiation (Hélène Carrère d'Encausse, la mère), et l'autre l'alliance (Hélène, sa nouvelle compagne), deux catégories fondamentales au tricotage épique de la communauté politique¹², que nous proposons d'appeler ce cycle "Le cycle des Hélène", avec une référence amusée aux cycles épiques grecs.
- 16 À en rester à la problématique des propriétés phénotypiques, une telle œuvre semble on ne peut plus éloignée de l'épopée : ses personnages ne sont guère des "héros", ses histoires ne se situent pas dans de grandes guerres, le registre de son écriture ne relève pas de l'ampleur et de la noblesse attribuée à l'épopée. Si la dimension extraordinaire du mensonge de Romand dans *L'adversaire* peut encore le faire passer pour un héros presque homérique, on voit mal comment les juges de *D'autres vies que la mienne* ou les amantes d'*Un roman russe*, pourraient prétendre à un tel statut. Pourtant, dès lors que l'on ne s'intéresse plus à cette liste de propriétés soi-disant caractéristiques du genre, pour se pencher sur des opérateurs fonctionnels d'un effort à trois dimensions, rhétorique, noétique et praxéonomique, on voit qu'il en va tout différemment.

Rhétorique de la vérité

- 17 La première chose qui caractérise à l'évidence la rhétorique des ouvrages d'Emmanuel Carrère depuis *L'adversaire*, c'est bien sûr leur refus de la fiction, ou du moins leur prétention à la véracité. Cette revendication, à cause de laquelle ces textes semblent difficilement classables pour les critiques, qui hésitent entre "roman", "autofiction" ou "non-fiction", touche en fait toutes leurs dimensions : l'objet, le sujet et la méthode par laquelle celui-ci examine celui-là.
- 18 Quant à l'objet, les récits d'Emmanuel Carrère s'attachent depuis *L'adversaire* à raconter des événements qui ont eu lieu, et dont le lecteur ne peut pas ne pas savoir qu'ils ont eu lieu, ou bien parce que ce sont des faits divers ayant marqué l'opinion de toute la France (l'assassinat par Romand de sa famille) ou le monde entier (le tsunami en Asie du sud-est), ou bien parce que le paratexte et le péri-texte autant que le texte lui-même se chargent de rappeler que rien ici n'est inventé, jusque dans les circonstances de la rédaction elles-mêmes. Ainsi, la 4^{ème} de couverture de *D'autres vies que la mienne* :

À quelques mois d'intervalle, la vie m'a rendu témoin des deux événements que me font le plus peur au monde : la mort d'un enfant pour ses parents, celle d'une jeune femme pour ses enfants et son mari.
 Quelqu'un m'a dit alors : tu es écrivain, pourquoi n'écris-tu pas notre histoire ?
 C'est une commande, je l'ai acceptée.¹³

La 4^{ème} de couverture de *Limonov* a pour première phrase :

Limonov n'est pas un personnage de fiction. Il existe. Je le connais.¹⁴

Voici également un extrait de la 4^{ème} de couverture du *Royaume* :

Ces chemins du Nouveau Testament que j'ai autrefois parcouru en croyant, je les parcours aujourd'hui – en romancier ? en historien ?
 Disons en enquêteur.¹⁵

- 19 Quant au sujet, les récits d'Emmanuel Carrère prétendent également s'attacher à relater, sans fard, la vérité. C'est cette dimension qui a amené parfois les critiques à ranger son travail dans la catégorie de l'autofiction – mais fort maladroitement,

puisqu'il ne s'agit en rien de fiction. L'autofiction concerne la construction d'un récit autour de quelques événements réels, mais "fictivisés" par la noétique de l'intrigue romanesque qui les réordonne. Il n'en va pas de la sorte dans les textes d'Emmanuel Carrère, qui ne sont pas constitués par une intrigue romanesque (révélation progressive de la vérité par un narrateur présentant à une conscience des événements liés sur le mode de l'actualité), et que les événements qui arrivent ou sont arrivés à l'auteur sont davantage destinés à éclairer l'objet qu'à se substituer à eux. Une des dernières phrases d'*Un roman russe* le dit bien :

Quelques jours avant mes quarante-six ans, j'ai rencontré une nouvelle femme. Si j'écrivais un roman, je me serais arrangé, afin de boucler la boucle, pour que cette nouvelle femme soit un avatar plausible de Mme Fujimori, l'intrigante pièce rapportée du rêve par lequel tout a commencé, trois ans plus tôt. Mais je n'écris pas un roman et, dans la réalité, cette femme s'appelle Hélène.¹⁶

Ainsi, chaque livre prétend faire état d'un face à face entre le sujet écrivant et un événement du monde, et non pas la mise en intrigue (c'est-à-dire l'objectivation) d'une anecdote personnelle.

- 20 Cette visibilité du sujet, du reste, est une manière de dire la vérité non seulement sur l'écrivain, comme personne singulière, mais sur l'écriture elle-même comme méthode. Comme si la recette de cuisine était intégrée au plat servi, impliquant du même coup une démythification relevant d'une certaine manière de la distanciation brechtienne. Dans *Il est avantageux de savoir où aller*, l'auteur revient sur ce qui l'a poussé à cette manière de faire, à propos des difficultés rencontrées lors de l'écriture du premier de ces livres :

Je m'obstinais, quant à moi, à vouloir copier *De sang-froid*. A vouloir raconter la vie de Jean-Claude Romand de l'extérieur, en m'appuyant sur le dossier et sur ma propre enquête, et je crois ne m'être jamais consciemment posé la question de la première personne. [...] En consentant à la première personne, à occuper ma place et nulle autre, c'est-à-dire à me défaire du modèle Capote, j'avais trouvé la première phrase et le reste est venu, je ne dirais pas facilement, mais d'un trait et comme allant de soi.¹⁷

Le corps du texte de *L'adversaire* faisait d'ailleurs état de ces hésitations :

J'ai commencé un roman où il était question d'un homme qui chaque matin embrassait femme et enfants en prétendant aller à son travail et partait marcher sans but dans les bois enneigés. Au bout de quelques dizaines de pages, je me suis trouvé coincé. J'ai abandonné. 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.¹⁸

- 21 Et c'est ainsi que chacun des livres d'Emmanuel Carrère prétend intégrer, en quelque sorte, la description des circonstances de sa composition : le lecteur a le sentiment de voir l'écrivain au travail, de l'autre côté de la page. Bien sûr, il faudrait être dupe pour ne pas comprendre que cette sincérité elle-même n'est pas pure, qu'elle est un construit, qu'elle relève d'une rhétorique de la sincérité¹⁹. Qui plus est, comme l'a souligné Frank Wagner, le fait que certaines scènes soient écrites du point de vue de certains personnages implique, d'une manière ou d'une autre, le recours à la fiction²⁰. Ainsi, plutôt que de considérer la vérité du récit comme un fait, il faut la considérer comme un dispositif rhétorique, et se demander quels en sont les effets, pour en induire les fonctions.

- 22 En l'occurrence, en voyant l'écrivain, dans sa vie et au travail, essayer d'assimiler un événement objectif, le lecteur a l'impression d'assister à l'éclosion et à la construction d'une pensée (celle d'Emmanuel Carrère) au travail. On reviendra plus loin sur la nature de cette pensée. La rhétorique du genre romanesque, qui met tant l'accent sur l'originalité, l'imprévisibilité, et où la prétention à la fidélité réaliste est toujours au service d'un contrat de fiction explicite, sert à faire du texte une surprise, obligeant le lecteur à se déprendre de ce qu'il croit connaître – pour se préparer à une expérience sensible irréductiblement nouvelle. Il en va tout différemment ici : il s'agit pour le lecteur de suivre une pensée en train de se constituer, au contact du monde mais au-dessus de lui. Une pensée qui ne fait pas l'expérience du réel, mais qui le juge.

Une noétique du jugement

- 23 Il s'agit donc de penser, non pas sur le mode phénoménologique de l'expérience sensible, comme dans le roman, mais sur un autre mode de la pensée que l'on peut nommer le jugement, et qui implique de la part du lecteur une position de surplomb par rapport aux événements. Avant même de détailler ce point, il faut immédiatement noter que les objets de la pensée mise ici en scène relèvent toujours, directement ou indirectement, de la crise.
- 24 Ainsi l'enjeu de *L'adversaire* n'est-il pas de faire savoir (par une expérience de la conscience découvrant un à un, sur le mode de l'actualité, les événements – comme dans un roman) ce qui s'est passé (les toutes premières lignes résument d'ailleurs les événements), mais de comprendre les conditions de possibilité à la fois psychologiques, anthropologiques et factuelles de ce qui s'est passé – puis d'en juger le protagoniste principal, et avec lui le monde qui l'a produit. L'événement, de par ses dimensions, est incroyable, presque fascinant ; il s'agit pour Carrère de retrouver comment il a été rendu possible ; en cherchant des points de bascule où la normalité se retourne en anormalité, ou en méditant sur la puissance maléfique du mensonge. De cette enquête, il ressort que ces points de bascule sont nombreux, et que cette puissance est en tous : c'est la normalité elle-même qui tient à un fil. La crise est toujours possible ; c'est-à-dire : la vie normale est critique. À travers l'étude de la vie de *L'adversaire*, Carrère fait en négatif une "critique de la vie normale", examinant la fragilité de la santé psychologique et sociale.
- 25 Il en va de même avec le tsunami dans *D'autres vies que la mienne*, ou la déroute du monde post-soviétique dans *Un roman russe* et surtout dans *Limonov*. La catastrophe a déjà eu lieu, le lecteur est au courant, et il s'agit de la penser en jugeant le comportement des personnages, le plus souvent héroïques, qui lui font face. A ce titre, le fait que le tsunami soit simplement appelé "la vague" dans la première phrase de *D'autres vies que la mienne* ressemble à la manière dont l'*Odyssée* commence en appelant, sans dévoiler son nom, Ulysse le polymétis (l'homme aux ruses multiples) : la connaissance par le récepteur de l'objet qu'il s'agit de penser est un pré-requis de toute pensée de la crise : "La nuit d'avant la vague, je me rappelle qu'Hélène et moi avons parlé de nous séparer"²¹. En fait, comme dans l'*Odyssée*, le récit superpose une intrigue (en réalité subalterne) à l'enjeu réel, évoqué par le substantif censément connu : de même que derrière l'intrigue du retour d'Ulysse il s'agit en réalité de juger la valeur du roi d'Ithaque, et donc la valeur politique de la mêtis, derrière l'intrigue amoureuse (Carrère va-t-il se séparer de cette Hélène que nous avons vu apparaître à

la fin d'*Un roman russe* ?) il s'agit de penser la possibilité de survivre à la catastrophe (que peut-il y avoir après la vague, pour ceux qui y ont perdu un être cher – c'est-à-dire après la mort ?), en jugeant le comportement de ceux qui la vécurent.

26 De même la fin du bloc soviétique est la crise originelle qu'il s'agit de penser dans *Un roman russe* et *Limonov*. On trouve tout au long du livre des phrases telles que celles-ci, qui suggèrent quel est le véritable enjeu du livre : “Les choses ont commencé à prendre un tour bizarre quand le communisme s'est effondré. Tout le monde s'en réjouissait sauf lui, qui n'avait plus du tout l'air de plaisanter en réclamant pour Gorbatchev le peloton d'exécution”²². A travers le personnage, c'est la possibilité d'une certaine fidélité au communisme, ou au moins à une idée d'un autre monde possible malgré la déroute du communisme réel, qui tente d'être pensée par l'auteur. Non pas pensées in abstracto, comme des concepts, mais incarnés dans les personnages – comme l'épopée incarnant ses idées politiques dans des postures. Comme l'écrit Florence Goyet, dans l'épopée, “la multiplication des personnages permet de faire voir à l'auditeur chacune des postures possibles, chacun des possibles politiques [...]. Avec eux, [l'épopée] donne corps à chacun des possibles, elle les suit jusqu'au bout de leurs implications”²³. Le terme de “posture”, en ce qu'il suggère que chaque personnage est l'exemplification d'une possibilité politique objective plus qu'un rapport subjectif au monde, permet de faire la différence avec les héros romanesques : “il ne s'agit pas d'individus, mais de postures”²⁴. Dans l'œuvre de Carrère, c'est exemplairement le cas de figures tels que Jean-Claude Romand, Limonov, Juliette (dans *D'autres vies que la mienne*) ou de Luc (dans *Le royaume*) : tous incarnent une manière de traverser la crise. Avant d'être des consciences, ce sont des postures : des options politiques, et peut-être d'abord morales, voire spirituelles, pour répondre à la catastrophe. Même si ces postures ne sont pas forcément réductibles à un mot (l'abnégation, la liberté, le courage, etc.), le lecteur voit bien que ces personnages sont plus remarquables par leur consistance et leur constance, que par leur fêlure ou leur indécision (comme c'est le cas dans les textes du genre romanesque). Le meurtrier Raskolnikov, l'ambitieux Julien Sorel, sont des consciences dont on suit les hésitations : le roman se construit sur l'exploration d'une fêlure (ou plutôt : depuis une fêlure) dans la subjectivité. Mais le meurtrier Jean-Claude Romand ou l'ambitieux Limonov sont des postures. Ce qu'il s'agit de comprendre, ce n'est pas quelle est la fêlure constitutive de leur subjectivité, mais dans quelle mesure leur posture peut être un remède à la crise – ou si elle en est seulement un symptôme. Le seul qui doute, ou hésite, c'est le narrateur. Mais il n'est pas un personnage : comme l'aède présentant les aventures d'Ulysse, il juge. Son hésitation exprime moins la perspective d'une conscience, que la difficulté (et la nécessité) du jugement.

27 Lors du récit d'Ulysse aux Phéaciens, dans l'*Odyssée*, Ulysse est le narrateur et le peuple d'Alkinoos la communauté des auditeurs. Les Phéaciens sont les représentants dans l'histoire de l'auditoire réel dans la réalité, et l'aède réel demande à un peuple de juger Ulysse. Et en effet, à ce moment de l'*Odyssée*, Ulysse est pris dans une double contrainte (*double bind*) : s'il a besoin de l'aide des Phéaciens, c'est parce qu'il a perdu ses compagnons, notamment à cause de certaines fautes qui prouvent que ce n'est pas un bon roi. Or, pour obtenir cette aide, il doit à la fois montrer et expliquer ces pertes humaines (sans quoi il n'aurait pas besoin d'eux) – et donc avouer qu'il est un mauvais roi – et en même temps il doit les convaincre qu'il en vaut

la peine malgré l'interdit de Poséidon qui les assure que le ramener chez lui leur vaudra de grands malheurs (VIII, 557-558) : une entreprise si hardie de leur part, suicidaire, ne serait justifiée que s'il était un roi exceptionnel. Le double bind est donc le suivant : Ulysse doit prouver qu'il est un bon roi, par le récit des faits qui tendraient à montrer que c'est un mauvais roi. C'est cette double nécessité qui explique la structure de cette deuxième partie de l'*Odyssee* : à la fois qu'Ulysse soit narrateur et le fait qu'il perde, les uns après les autres dans une espèce de fuite en avant tragique, tous ses hommes. L'épopée a trouvé la forme narrative du problème dans lequel est placé Ulysse. Il en va de même dans le cycle de Carrère, dont chacun des récits cherche, dans sa forme, à mettre le lecteur en position de juger une posture, spirituelle autant que politique, qui a la forme d'un *double bind* : une fois que Dieu est mort et que le communisme est en faillite, une fois que toute promesse de paradis semble un mensonge, Paul et Luc sont-ils encore des saints ? Romand est-il un monstre ? Limonov est-il fasciste ?

- 28 Que cela soit dans *L'adversaire*, dans *Limonov*, ou dans *Le royaume*, le récit de Carrère apparaît en effet d'abord comme le déploiement d'un immense doute : Romand est "mystérieux" et même "indécidable"²⁵ ; cherchant une troisième voie entre les fausses évidences du politiquement correct et le relativisme bien pratique des "esprits subtils" maîtres dans l'art du paradoxe²⁶, *Limonov* cherche à caractériser la valeur de son héros, à la fois fascinant et repoussant (comme semble l'être a priori son engagement lors de la guerre de Bosnie) ; et la longue enquête dans les origines du christianisme aboutit à ces quatre mots : "Je ne sais pas"²⁷. Quant à *D'autres vies que la mienne*, Carrère y raconte en détail, pendant plus d'un tiers du roman, en quoi consiste... le métier de juge. Expliquant les raisons pour lesquelles Étienne s'est engagé dans ce métier, il écrit qu'il aimait l'idée, "non pas de défendre la veuve et l'orphelin, mais de dire ce qui est juste et de rendre la justice"²⁸. Dire ce qui est juste ou non – alors que nous sommes embarqués dans une crise civilisationnelle, spirituelle, politique, qui nous prive de tout appui idéologique stable et nous impose de ne pas en rester aux fausses évidences du politiquement correct. Dire ce qui est juste, c'est-à-dire ne pas céder au relativisme mercantile des esprits subtils, c'est la tâche que Carrère confie à son lecteur, après qu'il lui a transmis toutes les pièces de son dossier. En cela, son cycle relève bien du travail épique²⁹ : il s'agit de penser la crise, tout en donnant au récepteur les moyens de juger la valeur de ses solutions possibles.

Une politique de l'amour

- 29 Du reste, catastrophe naturelle, épreuve familiale, bouleversements politiques et crise spirituelle se mêlent, autour de ces personnages-postures, dans chacun des cinq romans du "cycle" de Carrère, passant tour à tour au premier plan pendant que les autres restent au second plan. C'est que toutes ces catastrophes sont différents visages de la même crise, qui est la solitude radicale de l'individu sans Dieu (livré, donc, et même lorsqu'il croit avoir le Christ à ses côtés, à l'*Adversaire*³⁰), qui essaie dans les liens fragiles de la famille de trouver un objet de croyance que la politique ne peut plus guère donner. La crise de toute une civilisation, qui a perdu son principal pourvoyeur de sens. C'est la raison pour laquelle, comme dans toutes les épopées, Carrère fait de la famille le cœur de son investigation littéraire. Car la famille est le

lieu politique par excellence ; celui où les individus, par l'alliance et la filiation, se lient à d'autres, pour former une communauté³¹. À la différence des romans qui s'attachent à montrer l'individu s'émancipant du lien familial (exemplairement, les romances d'Austen), Carrère présente des héros qui essaient de tricoter du commun.

- 30 D'abord, c'est bien sûr la famille de Jean-Claude Romand, reposant essentiellement sur le mensonge, qui apparaît comme un sorte de repoussoir, un modèle de ce que la famille peut être (est toujours, peut-être), et pourtant ne doit pas être. A ce titre-là, l'Adversaire (dont Carrère répète à plusieurs reprises qu'il est en chacun³²) n'est qu'une métaphore, l'incarnation comme acmé, de ce qui concerne tout un chacun – dans la mesure où tous nous risquons de construire notre vie et notamment nos relations familiales, sur le mensonge (ne seraient-ce que les mensonges de la vie bourgeoise, que Carrère semble refuser d'abord, en se mettant en scène au contact des “babas chics” de Bali dans *Limonov*, comme célibataire dépressif ou père séparé). Ensuite, c'est sa propre famille (celle des Zourabichvili) comme problème, qu'Emmanuel Carrère met en scène, notamment dans *Un roman russe*, des premières pages sur les aïeux aux dernières pages mentionnant la mort de son cousin. Dans la mesure où cette famille s'est installée en France par suite de l'invasion de la Géorgie par la Russie soviétique, l'histoire de cette famille est liée avec la crise politique (la question soviétique). C'est d'autant plus le cas que le membre de cette famille qui est présent dans presque tous les textes de ce cycle, c'est la mère d'Emmanuel Carrère, Hélène Carrère d'Encausse, qui intervient aussi à titre de spécialiste de l'histoire russe (on peut ainsi lire dans *Limonov* : “D'après les historiens les plus sérieux (Robert Conquest, Alec Nove, ma mère)[...]”³³. C'est bien sûr d'abord comme mère, qu'Hélène Carrère d'Encausse apparaît dans ces récits – personnage, instance morale et destinataire. Ainsi Carrère essaie-t-il d'en retracer la jeunesse : “Que sais-je de la petite Hélène, ma mère, à cette époque ?”³⁴, ou s'adresse-t-il directement à elle, à la fin du même livre : “Maman, / Je t'écris cette lettre de Kotelnitch, où je suis retourné pour écrire le point final de ce livre”³⁵. *D'autres vies que la mienne* et *Le royaume*, enfin, mettent en scène d'autres familles, biologiques ou spirituelles, s'évertuant à constituer ou reconstituer du commun malgré et dans l'adversité, en faisant face à la catastrophe. Dans ces différents cas, les récits de Carrère semble partager l'idée qu'une famille saine (qu'une communauté politique viable) repose sur un certain usage de la parole qui ferait lien : la famille du menteur se délite, et Carrère reproche à sa mère ses secrets. Bien au contraire, il semble partager la thèse aristotélicienne que la parole, d'essence politique, est vouée à produire la communauté³⁶. Ce qui confère à la parole littéraire elle-même une portée politique qui n'est pas sans ambiguïté.

- 31 Et au fur et à mesure du cycle, le lecteur assiste à la difficile recomposition des familles, à la manière dont elles surmontent les crises et dont elles trouvent un ferment qui leur permet de faire communauté. Ce ferment est, bien sûr, l'amour ; tout ce “cycle des Hélène” peut en effet être interprété comme un jugement sur la valeur politique de l'amour, malgré ou par-delà l'échec 1. de la promesse spirituelle de la civilisation fondée par le Christ (dans le “sous-cycle chrétien” qui relie *L'adversaire*, *D'autres vies que la mienne* et *Le royaume* et dont l'opérateur central est l'alliance, dans une discussion avec Hélène l'amante), et 2. de la promesse politique de l'U.R.S.S. (“sous-cycle soviétique” d'*Un roman russe* et *Limonov*, dont l'opérateur est la filiation, dans une discussion avec Hélène la mère). Ce que le cycle

des Hélène amène son lecteur à juger, c'est la valeur que peut encore avoir l'amour, au moment d'une crise de l'Occident telle que ses fondements spirituels et politiques semblent partir en fumée. Si chaque épopée a bien pour effort propre de penser (sans concept) la crise d'une civilisation afin d'en tirer les nouvelles valeurs à même de fonder une civilisation à venir, on peut dire que tout dans le cycle de Carrère témoigne de cet effort. Cycle qui n'est sans doute pas fini, du reste ; et auquel il reste à détailler (à travers les visions de personnages-postures) quelles nouvelles modalités politiques l'amour peut prendre, pour dépasser le cadre de la seule famille, et trouver une incarnation politique à l'échelle de la cité, de la nation, du monde. Mais on le comprend bien, à mesure que la communauté politique à unifier est large, la difficulté de trouver une solution commune à la crise s'agrandit ; et dans un monde mondialisé, il est sans doute plus difficile à un écrivain de faire cet immense effort à lui tout seul, que cela ne l'était, à l'époque des cités grecques, pour une troupe d'aèdes. C'est d'autant plus le cas que l'on peut raisonnablement se demander si amener le lecteur à juger de la puissance politique de l'amour est suffisant, en termes de déterminations politiques. Par rapport à la complexité des postures défendues par *l'Iliade*, *l'Odyssée*, le *Heike monogatari*, en effet, l'amour n'est-il pas impuissant à définir à lui tout seul un chemin de recomposition politique ? Bref, le travail épique du "cycle des Hélène" n'est-il pas, pour l'instant du moins, inachevé³⁷ ? À cette question, il est relativement aisé de répondre, non seulement que le "cycle des Hélène" n'est sans doute pas encore clos (et que des récits futurs contribueront, par la multiplication de postures plus déterminées encore de l'amour, à densifier le contenu de la proposition politique de Carrère), mais qu'il revient précisément à chaque récepteur d'accomplir le travail de pensée auquel l'invite le texte, pour déterminer avec lui ce contenu particulier. *L'Iliade* étant donnée, il faut encore l'interpréter et l'interpréter, sans relâche, pour en tirer la constitution d'Athènes.

Conclusion

- ³² C'est ici, peut-être, qu'une question relativement gênante peut voir le jour : car Emmanuel Carrère n'est pas seul, si l'on peut dire, à être seul. Son lecteur, du fait du dispositif livresque, l'est lui aussi. Dès lors, l'acte de judication politique et spirituel à l'issue duquel il remplira de contenu le concept d'amour ne risque-t-il pas toujours de rester un acte privé, qui débouchera au mieux sur une méditation (comme risque de l'incarner la figure de l'ami Hervé Clerc, personnage récurrent représentant dans le cycle une sagesse bouddhiste à la française) mais jamais sur une nouvelle constitution du commun ? Tout livre s'adresse en effet à un individu, et non à une assemblée regroupée pour juger de concert – comme c'était le cas pour les aèdes grecs, mais aussi pour les poètes indiens ou les récitants japonais des épopées canoniques. Si bien que, autant l'on voit bien comment la récitation d'une épopée peut amener une communauté à repenser l'organisation collective de la cité (parce qu'ils jugent ensemble les postures politiques de quelques héros), on voit mal comment la prise en compte, par un individu isolé, de la manière dont l'amour doit survivre à la crise d'une civilisation pourtant spirituellement fondée sur sa valorisation, peut suffire à créer ce lien politique. Le goût d'Emmanuel Carrère pour le cinéma, à travers son travail de scénariste, ou la réalisation de "Retour à Kotelnitch" et "La Moustache", est peut-être un élément de réponse à ce problème –

dans la mesure où dans son organisation matérielle même, la salle de cinéma se prête beaucoup plus au partage populaire que la solitude silencieuse du livre. Mais peut-on vraiment compter sur l'adaptation cinématographique de *L'adversaire*, ou d'autres épisodes (à venir ?) du cycle, pour achever performativement la constitution collective d'une nouvelle image de la communauté ? À moins de considérer qu'à l'heure de la "démocratie de masse", la diffusion par centaines de milliers d'exemplaires de tels livres, peut produire sur l'"opinion publique" un effet proprement politique. À suivre les intuitions de Ferdinand Tönnies, l'"opinion publique" joue en effet sur les démocraties modernes le même rôle que les communautés religieuses de jadis³⁸. Celle de formuler, justement, les valeurs en lesquelles on peut croire. Si c'est bien le cas, on pourra considérer que l'effort du "cycle des Hélène" relève bien, pour notre temps, de l'épopée.

Pierre Vinclair
Chercheur indépendant

NOTES

- ¹ Voir Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité*, Paris, Champion, 2012, p. 103.
- ² Voir Marguerite Mouton, "L'épopée moderne : épopée 'symphonique' – Hugo et Tolkien", *Le Recueil Ouvert*, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/168-l-epopee-moderne-epopee-symphonique-hugo-et-tolkien>.
- ³ Voir Pierre Vinclair, "Le roman fait l'épopée", *Le Recueil Ouvert*, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/166-le-roman-fait-l-epopee>.
- ⁴ Voir Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Presse Universitaire de Rennes, 2015.
- ⁵ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.
- ⁶ Voir Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2006, paragraphes 66-67.
- ⁷ Voir Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman, op. cit.*, troisième partie.
- ⁸ Voir Pierre Vinclair, "Écrire, guerrier, avec et contre soi", in Raymond Mbassi Atéba (dir.), *Francophonie et francophilie littéraires*, Paris, Karthala (à paraître).
- ⁹ Voir Pierre Vinclair, "Éléments pour une noétique du roman", *Methodos*, URL : <http://methodos.revues.org/4194> ; DOI : 10.4000/methodos.4194, (consulté le 22 septembre 2016).
- ¹⁰ Voir Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman, op. cit.*, p. 338 sq.
- ¹¹ Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009, p. 299.
- ¹² Voir Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman, op. cit.*, p. 246 sq.
- ¹³ Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne, op. cit.*, 4^{ème} de couverture.
- ¹⁴ Emmanuel Carrère, *Limonov*, Paris, P.O.L., 2011, 4^{ème} de couverture.
- ¹⁵ Emmanuel Carrère, *Le royaume*, Paris, P.O.L., 2014, 4^{ème} de couverture.
- ¹⁶ Emmanuel Carrère, *Un roman russe [2007]*, Paris, Gallimard, 2009, <Folio>, p. 391.
- ¹⁷ Emmanuel Carrère, *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L., 2016, p. 271-272.
- ¹⁸ Emmanuel Carrère, *L'adversaire [2000]*, Paris, Gallimard, folio, 2012, p. 37-38.
- ¹⁹ De même que Claude Burgelin a pu parler d'un "art complexe de la simplicité" à propos de *D'autres vies que la mienne*, dans "L'art complexe de la simplicité", in *Roman 20-50*, 2014/1, n° 57, p. 71-80.
- ²⁰ Frank Wagner, "Le roman de Romand", in *Roman 20-50* n° 34, décembre 2002, p. 107-124.
- ²¹ Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne, op. cit.*, p. 7.
- ²² Emmanuel Carrère, *Limonov, op. cit.*, p. 18.
- ²³ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2005, p. 11.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 148.
- ²⁵ Voir Emmanuel Carrère, *L'adversaire, op. cit.*, p. 220.
- ²⁶ Voir par exemple Emmanuel Carrère, *Limonov, op. cit.*, p. 296.
- ²⁷ Emmanuel Carrère, *Le royaume, op. cit.*, p. 630.

-
- ²⁸ Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, *op. cit.*, p. 118.
- ²⁹ Sur cette notion, voir Florence Goyet, "L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée", Le Recueil Ouvert [En ligne], mis à jour le : 05/10/2016, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.
- ³⁰ Voir la fin du roman, p. 220 : "Quand le Christ vient dans son cœur, quand la certitude d'être aimé malgré tout fait couler sur ses joues des larmes de joie, est-ce que ce n'est pas encore l'Adversaire qui le trompe ?"
- ³¹ Voir Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman*, *op. cit.*, p. 246 sq.
- ³² Voir par exemple Emmanuel Carrère, entretien avec Jean-Pierre Tison, *Lire*, n° 282, février 2000 : "Il va de soi que l'Adversaire n'est pas Jean-Claude Romand. Mais j'ai l'impression que c'est à cet adversaire que lui, sous une forme paroxystique et atroce, a été confronté toute sa vie. Et c'est à lui que je me suis senti confronté pendant tout ce travail. Et que le lecteur, à son tour, est confronté. On peut aussi le considérer comme une instance psychique et non religieuse. C'est ce qui, en nous, ment."
- ³³ *Ibid.*, p. 98.
- ³⁴ Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, *op. cit.*, p. 99.
- ³⁵ Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, *op. cit.*, p. 393.
- ³⁶ Voir Aristote, *Politique*, I, 2.
- ³⁷ Sur cette notion, voir Florence Goyet, "Le Nibelungenlied, épopée inachevée", in *Revue de littérature comparée*, 2009/1, n° 329, p. 9-23.
- ³⁸ Ferdinand Tönnies, *Critique de l'opinion publique* [1922], trad. fr. P. Osmo, Paris, Gallimard, 2012.