

Invité d'honneur Emmanuel Carrère

Emmanuel Carrère

A biography



Fr Emmanuel Carrère amorce sa carrière comme critique de cinéma pour Positif et Télérama. En 1982, il écrit son premier livre, une monographie dédiée au cinéaste Werner Herzog. Il oriente alors sa plume vers le roman, notamment avec *L'Adversaire*, récit troublant consacré à l'Affaire Romand, adapté au cinéma en 2002 par Nicole Garcia. Emmanuel Carrère navigue adroitement à travers les médiums. En plus d'être journaliste et écrivain, il est aussi scénariste et cinéaste. Avec son film *Retour à Kotelnitich* (2003, Mostra de Venise) il mêle Histoire russe et son histoire personnelle, avant d'adapter son roman *La Moustache* (2005, Quinzaine des réalisateurs), avec Vincent Lindon et Emmanuelle Devos.

Carrère est un auteur aux interrogations multiples, notamment sur la question du réel, constamment nappé d'ambiguïté, de nos croyances, et nos introspections. Au fil de son œuvre et jusqu'à son dernier livre *Yoga*, Carrère—récompensé par le prestigieux prix Renaudot pour *Limonov* en 2011— a brillamment questionné l'opacité de la fiction et l'étrangeté du monde tangible.

De Emmanuel Carrère begann seine Karriere als Filmkritiker. 1982 schrieb er sein erstes Buch, eine an Werner Herzog gewidmete Monografie. Dann wendete er sich dem Roman zu, namentlich mit *L'Adversaire*, der verstörenden Geschichte des Mörders und Hochstaplers Jean-Claude Romand, die 2002 von Nicole Garcia als Kinofilm adaptiert wurde. Emmanuel Carrère navigiert geschickt zwischen den Medien, er ist nicht nur Journalist und Schriftsteller, sondern auch Drehbuchautor und Filmemacher. Mit seinem Film *Retour à Kotelnitich* (2003, Filmfestspiele Venedig), vermischt er die russische mit seiner persönlichen Geschichte. Dann adaptierte er seinen eigenen Roman *La Moustache* (2005, Quinzaine des réalisateurs), mit Vincent Lindon und Emmanuelle Devos.

Als Autor befasst sich Carrère mit vielen Fragestellungen, insbesondere mit der Frage nach der Realität, die ständig von Zweideutigkeiten verschleiert wird, nach unseren Überzeugungen und unserer Selbstreflexion. Im Laufe seines Werks und bis zu seinem letzten Buch *Yoga* ist es Carrère, der 2011 für *Limonov* mit dem angesehenen Renaudot-Preis ausgezeichnet wurde, brillant gelungen, die Undurchsichtigkeit der Fiktion und die Eigenartigkeit der greifbaren Welt zu hinterfragen.

En Emmanuel Carrère began his career as a film critic. In 1982, he wrote his first book, a monograph devoted to filmmaker Werner Herzog. He then turned his pen to the novelistic form, in particular with *L'Adversaire*, a troubling account dedicated to the Romand Affair, which was adapted into a film in 2002 by Nicole Garcia. Emmanuel Carrère skilfully navigates through the different media; as well as being a journalist and a writer, he is a screenwriter and a filmmaker. With his film *Retour à Kotelnitich* (2003, Venice Film Festival), he blended Russian history with his personal stories, before adapting his own novel *La Moustache* (2005, Directors' Fortnight), with Vincent Lindon and Emmanuelle Devos.

Carrère is an author with many questions to ask, particularly on the subject of 'reality', constantly coated with ambiguity, with our beliefs and our introspections. Throughout his works, including in his latest book *Yoga*, Emmanuel Carrère—awarded the prestigious Prix Renaudot for *Limonov* in 2011—has brilliantly questioned the opacity of fiction and the strangeness of the tangible world.

Bibliography and Filmography

2021	Le Quai de Ouistreham (film)
2020	Yoga (account)
2016	Il est avantageux d'avoir où aller (account)
2014	Le Royaume (account)
2011	Limonov (account)
2009	D'autres vies que la mienne (account)
2007	Un roman russe (account)
2005	La Moustache (film)
2003	Retour à Kotelnitich (film)
2003	Le Soldat perdu (TV Report)
2002	L'Adversaire, by Nicole Garcia (adapted from the novel)
2000	L'Adversaire (account)
1998	La Classe de neige, by Claude Miller (adapted from the novel)
1995	La Classe de neige (novel)
1993	Je suis vivant et vous êtes morts (biography dedicated to P.K. Dick)
1986	La Moustache (novel)
1982	Werner Herzog (essay, monography)

Emmanuel Carrère ou l'art du récit documentaire romanesque

Emmanuel Chicon

Fr « User de matériaux dont je n'étais pas maître et qu'il me fallait bien prendre tels que je les trouvais (puisque ma vie était ce qu'elle était et qu'il ne m'était pas loisible de changer d'une virgule mon passé, donnée première représentant pour moi un lot aussi peu récusable que pour le torero la bête qui débouche du toril), dire tout et le dire en faisant fi de toute emphase, sans rien laisser au bon plaisir et comme obéissant à une nécessité, tels étaient et le hasard que j'acceptais et la loi que je m'étais fixée, l'étiquette avec laquelle je ne pouvais pas transiger. »
Michel Leiris, *L'Age d'homme*.

Il existe des œuvres magnétiques et entêtantes, que l'on peut lire et relire pour en exhumer les lignes de force latentes et manifestes. Tels sont les récits documentaires d'Emmanuel Carrère, dont la forme composite, à la fois narrative et réflexive, s'inscrit depuis vingt ans, principalement dans un champ situé à la croisée du journalisme et de la littérature (aux côtés de figures telles que Jean Hatzfeld, Jean Rolin...), un espace labile où l'écriture de soi passe par la rencontre des autres et le fait d'en porter témoignage pour ses contemporains. Il s'agit de constituer, le temps d'un reportage immersif potentiellement suivi d'un livre qui approfondira les échos intérieurs de l'enquête préliminaire, une vérité partielle, partielle, mais digne d'être partagée, celle d'une expérience qui a eu lieu à hauteur d'homme. En renonçant au tournant des années 2000, au nom d'une nouvelle éthique littéraire qu'il va progressivement forger, à adopter la position de surplomb d'un créateur démiurge, au profit de celle, plus modeste, de « greffier d'autrui »¹ qui fait résonner en lui-même des vies parallèles à la sienne dans un espace-temps commun.

Il s'agit de constituer, le temps d'un reportage immersif potentiellement suivi d'un livre qui approfondira les échos intérieurs de l'enquête préliminaire, une vérité partielle, partielle, mais digne d'être partagée, celle d'une expérience qui a eu lieu à hauteur d'homme.

Si le projet littéraire de Carrère s'inscrit, depuis la publication de *L'Adversaire* (2000) autour de l'affaire Romand², dans le sillage du « non-fiction novel » inventé par Truman Capote au milieu des années 1960 avec le séminal *De Sang-froid*³, il en diverge néanmoins radicalement. À rebours de l'esthétique de l'impersonnalité revendiquée par son prédécesseur, Emmanuel Carrère est un enquêteur qui dit « je » et assume son statut d'observateur participant de la saisie du réel, au sein d'une narration qui intègre les conditions de son élaboration. Critiquant la volonté de Marguerite Yourcenar d'effacer le prisme déformant de la subjectivité pour composer ses *Mémoires d'Hadrien*, il explique : *Là où je me sépare [d'elle], c'est à propos de ce qu'elle appelle l'ombre portée (...) c'est à dire la présence de l'auteur d'aujourd'hui. Moi je crois profondément qu'on ne peut pas l'éviter (...), qu'on verra toujours les astuces par lesquelles on tente de l'effacer et qu'il vaut mieux dès lors l'accepter et la mettre en scène. Il poursuit : « C'est comme quand on tourne un documentaire. Soit on tente de faire croire qu'on y voit les gens « pour de vrai », c'est-à-dire comme ils sont quand on n'est pas là pour les filmer. Soit on admet que le fait de filmer modifie la situation, et alors ce qu'on filme, c'est cette situation nouvelle. »*⁴

Cette remarque interpelle dans le rapprochement qu'elle opère entre littérature et cinéma du réel. Il faut rappeler ici que Carrère, avant même d'entamer sa première période de romancier (*La Moustache*, *La Classe de neige*...), a d'abord été critique – son premier livre publié en 1982 est d'ailleurs une monographie consacrée à Werner Herzog – avant de devenir scénariste, adaptant pour la télévision des textes de Loti, Simenon, Vargas, et de passer, mais beaucoup plus rarement, à la réalisation. Il n'est pas anodin qu'il ait accompli son véritable premier geste cinématographique dans le champ du documentaire. *Retour à Kotelnitich* (2003) apparaît comme une autre pierre angulaire, plus souterraine, dans le parcours de l'écrivain-cinéaste, qui va faire définitivement muter, en changeant de médium, une pratique purement romanesque vers la transcription subjective du réel amorcée avec *L'Adversaire*. Une approche à travers laquelle il va chercher à donner, par la narration, une forme romanesque à des existences réelles.

1 Selon l'expression employée par Laurent Demanze, dans un texte écrit pour la somme qu'il a co-dirigée avec Dominique Rabat : « Emmanuel Carrère, faire effraction dans le réel » - P.O.L., 2018

2 Pendant dix-huit années, Jean-Claude Romand a menti à ses proches sur ses activités en se prétendant médecin et chercheur, avant de les exterminer en 1993. Condamné à perpétuité trois ans après les faits, il a été libéré sous conditions en juin 2019.

3 Cet ouvrage, qui raconte le meurtre d'une famille de fermiers de l'Amérique profonde, se présente comme un montage d'interviews conduites par l'auteur auprès de la plupart des personnes impliquées dans ce crime.

4 « La Ressemblance » dans « Il est avantageux d'avoir où aller » - P.O.L., 2016

À l'origine de ce « retour », une commande d'*Envoyé Spécial* pour un reportage consacré à un Hongrois fait prisonnier par l'Armée rouge en 1945, porté disparu et considéré comme mort, jusqu'à ce qu'on le retrouve 55 ans plus tard dans l'hôpital psychiatrique de Kotelnitch, banale petite ville russe située à un millier de kilomètres de Moscou. Comme Jean-Claude Romand, qui allait, sans témoin, se « perdre seul dans les forêts du Jura » (Florence Aubenas, *Libération*, 1993), Andras Toma est pour Emmanuel Carrère, une autre figure de cloîtré, de damné, qui lui rappelle son grand-père maternel, immigré géorgien disparu en septembre 1944, sans doute exécuté pour faits de collaboration. Cette résonance avec sa propre généalogie est absente du *Soldat Perdu*, l'enquête journalistique qui est le moteur du premier séjour kotelnitchien, où il revient deux ans plus tard, en le motivant ainsi : « *Tel que je l'imagine, le film devrait être le journal de notre séjour à Kotelnitch, le portrait des gens que nous y rencontrerons, la chronique des relations que nous aurons avec eux – tout cela doublé par l'histoire, plus intime, de mon immersion dans la langue russe. (...) Mais peut-être ne sera-t-il pas du tout ce que j'imagine aujourd'hui. (...) J'aimerais bien, je ne sais pas si c'est possible, préserver cette ignorance jusque pendant le tournage. Découvrir ce que raconte le film seulement au montage : quand ce qui nous arrivera deviendra ce qui nous est arrivé* ». L'équipe de tournage passera ainsi un mois sur place, accumulant les plans d'ambiance et des interviews d'habitants, dans l'espoir que l'observation fasse surgir un événement. Alors qu'il s'attelle au montage de ce « *chaos de fragments épars* », survient l'inimaginable : Ania, une jeune femme francophone rencontrée et filmée pendant les deux premiers voyages, a été sauvagement assassinée avec son bébé par un fou. « *J'ai passé mon temps à Kotelnitch à former des vœux pour qu'enfin il se passe quelque chose, et voilà, (...) ce qui s'est passé, c'est cela : cette horreur* » écrit-il trois ans plus tard, dans *Un Roman russe* (2007), dont le tournage kotelnitchien erratique constitue le fil conducteur, entrelacé avec le récit des conditions autobiographiques qui l'ont provoqué, accompagné, creusé : l'enquête sur la disparition fantomatique de son grand-père, le silence imposé par sa mère sur cette histoire, mais aussi une passion amoureuse qui se défait irrémédiablement, précipitée par la publication d'une lettre d'amour pornographique dans *Le Monde*.

Dans la littérature du réel telle qu'il la pratique, la présence du « je », comme une basse continue, loin de faire obstacle, demeure une porte d'accès privilégiée au réel, et l'écriture, une chambre d'échos des mots d'autrui qui fonde, un ouvrage après l'autre, une communauté d'existence reposant sur une égalité d'engagement dans la relation et la reconnaissance d'une humanité partagée.

La mort d'Ania et de son fils rendent donc le film possible, un constat terrible qui conduit Carrère à retourner une troisième fois en Russie pour rencontrer la famille de la morte, ultime tournage autour duquel s'organisera « *tout naturellement* » le montage, pour prendre la forme qu'on lui connaît, un journal filmé. Celui tenu par un écrivain-cinéaste qui s'incarne dans presque chaque plan et dont la voix-off introspective retrace le passage de son observation distanciée d'une réalité fantasmée qu'il a d'abord cherchée à saisir sans scénario préétabli et qui s'est avérée souvent décevante, à son incorporation, qui ajuste sa distance par rapport au matériau filmique accumulé, dans la narration qui trame le deuil d'Ania, les séjours successifs à Kotelnitch et sa quête personnelle : « *C'est étrange, je suis venu faire une tombe à un homme dont la mort incertaine a pesé sur ma vie, et je me retrouve devant une autre tombe, celle d'une femme et d'un enfant qui ne m'étaient rien, et pourtant, je porte leur deuil aussi* ». Cette phrase prononcée à la fin du film, au terme d'un travail en salle de montage dont Carrère se rappelle comme un moment extrêmement stimulant, « *une espèce de mètre-étalon de liberté* », une prise de conscience pour l'élaboration des livres suivants – il écrira *Un Roman russe* comme un montage de notes et de textes accumulés au fil du temps, considérés comme des rushs cinématographiques et façonnés comme tels – condense une poétique originale qui va structurer l'œuvre à venir.



Retour à Kotelnitch

Elle va s'imposer pour l'écrivain, avec la délivrance du secret familial opérée par le film et le livre, véritable making-of littéraire qui récapitule et réordonne ce qui était resté hors champ. *Un Roman russe* est à la fois un récit autobiographique qui reprend un geste de cinéma et le récit de l'inflexion d'un processus d'écriture par le biais de ce dernier. Le travail au long cours entrepris à et autour de Kotelnitch stabilise le geste créateur d'Emmanuel Carrère en résolvant, par le détour documentaire filmé, la question de sa place face à un réel toujours susceptible « de déchirer le tissu de nos scénarios et de nos fictions mentales » (Laurent Demanze).

Une place qu'il va sans cesse interroger, remettre sur le métier dans un mouvement perpétuel d'empathie et de distanciation, co-construire surtout avec les héros extra-ordinaires qu'il mettra par la suite en scène : dans *D'autres vies que la mienne* (2009) avec Delphine et Jérôme et leur fillette emportée par le tsunami et les deux juges boiteux épluchant les dossiers de surendettement dans l'Isère (sa belle-soeur Juliette, atteinte d'un cancer et son confrère Etienne Rigal, amputé d'une jambe); *Limonov* (2011), bien-sûr, l'homme aux mille vies – voyou en Ukraine, idole de l'underground soviétique, clochard puis valet de chambre d'un milliardaire à Manhattan, écrivain branché à Paris, soldat perdu dans les Balkans et « dans l'immense bordel » post-communiste, chef d'un groupuscule de jeunes fascistes – qui le fascine parce que cette existence aventureuse lui apparaît éminemment romanesque (même si l'intéressé lui oppose un cinglant désaveu en répliquant tout à trac : « une vie de merde, oui ! »).

Chaque nouvel opus d'Emmanuel Carrère, jusqu'à son plus récent *Yoga* (2020), fonctionne ainsi comme la recherche de la bonne distance dans l'enquête qu'il mène sur les autres, avec « soi ». Dans la littérature du réel telle qu'il la pratique, la présence du « je », comme une basse continue, loin de faire obstacle, demeure une porte d'accès privilégiée au réel, et l'écriture, une chambre d'échos des mots d'autrui qui fonde, un ouvrage après l'autre, une communauté d'existence reposant sur une égalité d'engagement dans la relation et la reconnaissance d'une humanité partagée. Etienne Rigal, ne s'y est pas trompé. Dans un très beau texte intitulé *Lequel parle à travers l'autre*, il évoque les pages qu'il préfère dans *D'autres vies que la mienne* qui racontent un moment partagé avec sa consoeur Juliette autour de la question du handicap : « Je ne saurais dire si ce dialogue, ces mots, sont ceux que j'ai rapportés à Emmanuel ou s'il les a écrits, s'il en est le transcripteur ou l'auteur. Aujourd'hui, je vois que ceux-ci, qui sont peut-être les siens, sont devenus mon souvenir, ils sont inscrits en moi dans ma mémoire et pas seulement dans ma lecture (...) Comment ne pas comprendre au travers de cette expérience de biographie que cette mémoire est, au-delà du dialogue avec soi, un dialogue avec l'autre, avec les autres, comme un tennis, mon sport essentiel, où l'on se renvoie nos vies et où l'on construit, reconstruit ensemble le passé et ce faisant le présent et l'avenir du souvenir. »