

Le lecteur : une figure toute-puissante ? Rôle du lecteur et échec d'une lecture programmée dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère

Paméla BAËS

Université du Littoral Côte d'Opale

Orcid: oooo-0001-6504-9866

Résumé: Depuis *L'Amie du jaguar* publié en 1984, Emmanuel Carrère accorde une place centrale au lecteur, jusqu'à le confondre avec un « personnage de fiction » (Hétu 1988: 58). Un rapport de complicité, proche du jeu, s'instaure entre l'écrivain et son destinataire. À travers sa poétique, Carrère invite le lecteur à s'impliquer activement dans la construction du sens, en lui octroyant un espace de liberté textuelle. Cependant, cette autonomie demeure souvent illusoire, l'auteur aspirant à demeurer maître absolu du récit. Cette contribution explore les stratégies mises en œuvre par l'auteur pour séduire, contrôler et soumettre le lecteur tout en interrogeant les résistances que celui-ci peut opposer face à cette domination.

Mots-clés: Carrère, performatif, lecteur implicite, posture auctoriale, manipulation, réception

Abstract: Since the publication of *L'Amie du jaguar* in 1984, Emmanuel Carrère has positioned the reader at the core of his literary enterprise, at times blurring the line between reader and “fictional character” (Hétu 1988: 58). A playful complicity emerges between writer and reader, fostering a dynamic of engagement. Carrère's poetics encourage the reader to take an active role in the construction of meaning by granting a space for textual freedom. Yet this autonomy is often more apparent than real, as the author ultimately seeks to retain absolute control over the narrative. This article examines the strategies Carrère employs to seduce, dominate, and manipulate the reader, while also considering the forms of resistance the reader may offer in response to such authorial authority.

Keywords: Emmanuel Carrère, performativity, implied reader, authorial stance, manipulation, reception

Auteur et lecteur : entre proximité et distance

Une connivence singulière

Lors d'un entretien avec Laurent Demanze, Carrère évoquait le caractère ludique de l'écriture ainsi que la relation particulière qu'il cultive avec son lecteur: « C'est plutôt comme s'il y avait quelqu'un avec lequel on peut jouer », une personne « capable d'anticiper mon ouverture et moi d'anticiper ses réactions » (2014a: 18). Ses œuvres s'inscrivent dans le cadre d'un pacte de connivence, où s'élabore une complicité entre la posture auctoriale et le lecteur auquel l'écrivain s'adresse directement. Celui-ci, élevé au rang de collaborateur actif, se voit investi d'une fonction: il lui incombe, dans

une forme de transfert symbolique, de prolonger la mission de l'auteur en s'appropriant et en (dé)construisant le sens du texte. Finalement, une telle démarche transforme la lecture en une expérience participative, où la frontière entre création et réception s'amenuise au profit d'une interaction dynamique.

Emmanuel Carrère développe une conception singulière du lecteur tant dans ses romans que dans ses autobiographies. Il établit un lien particulier avec son public et met en place un « espace ludique » (Picard 1986: 32), concept qui définit une aire transitionnelle où le lecteur peut simultanément s'investir dans la fiction tout en maintenant une distance critique qui lui permet d'exercer sa liberté interprétative. L'écrivain crée un dialogue avec le lecteur tout en l'incitant à devenir co-créateur de l'œuvre.

Ainsi, dans son premier roman *L'Amie du jaguar*, il propose un petit jeu qui offre l'opportunité de s'amuser avec la notion même de littérature. Dans la scène des grimaces, Carrère invite le lecteur à reproduire physiquement l'expression « démoniaque » du personnage principal : « Il [Victor] tirait vers le bas les coins de sa bouche, grande et lippue, fronçait le menton et découvrait les gencives de la mâchoire inférieure » (2007b: 194). Aux contorsions grotesques du héros, il confronte le lecteur à une introspection dérangeante : « Ici, le lecteur devrait s'arrêter un instant et tâcher d'imprimer à son visage le type d'expression qui lui paraît le mieux correspondre, mettons à l'adjectif "démoniaque" » (195). Ce dispositif métanarratif ne se contente pas de briser l'illusion romanesque, il transforme l'acte de lecture en une expérience corporelle et réflexive.

L'auteur s'amuse, par conséquent, à déconstruire les codes narratifs traditionnels, rompant, le temps d'une parenthèse ludique, la linéarité de la trame. Ce procédé engage le lecteur dans une expérience littéraire interactive, où il devient partie prenante de l'histoire. Cette mise en abyme confère une dimension performative à l'acte de lecture, qui ne se limite plus à une réception passive mais engage une forme d'interaction critique avec le texte. Le lecteur, interpellé par ces mécanismes, se voit contraint d'interroger non seulement son propre rapport à la lecture mais aussi les résonances de celle-ci sur sa perception du monde et de lui-même. Il « se conduit en découvreur du texte et, concerné, s'y construit » (Picard 1986: 48). Ainsi, l'écrivain dépasse le cadre de la fiction pour transformer le lecteur en un acteur symbolique qui agit sur le texte et sur le monde.

Emmanuel Carrère accorde, on le voit, une place importante au lecteur. Il parsème ses récits d'adresses directes, comme dans son autobiographie *Yoga* (2020: 24, 25), qui interroge la nature même de la relation auteur-lecteur. Ces interventions établissent un dialogue métafictionnel où l'autorité auctoriale se manifeste et cherche à établir une forme de connivence. Plutôt qu'une simple démonstration de pouvoir, ces adresses mettent en lumière une

stratégie narrative complexe: en exposant les rouages de la fiction, l'auteur crée paradoxalement une forme d'intimité avec son lecteur. Cette transparence sur les mécanismes narratifs, plutôt que d'affaiblir l'emprise du texte, renforce l'implication du lecteur dans ce dialogue implicite. Une relation ambivalente émerge alors, où le contrôle apparent de l'auteur se double d'une vulnérabilité assumée, soulignant le lien étroit qui se noue entre ces deux instances, fondé sur un engagement à la fois critique et affectif.

Le lecteur au cœur du récit: empathie et implication

L'empathie se révèle essentielle pour appréhender la complexité de l'expérience littéraire. Elle se manifeste de manière singulière au cours de l'acte de lecture mais elle peut également susciter une frustration chez le lecteur confronté à sa propre impuissance face à la barrière qui se dresse entre le monde réel et l'univers romanesque. Or, depuis les années 2000, le détournement par l'autobiographie a intensifié la connexion sensible avec le lecteur, estompant les contours entre auteur et personnage.

C'est dans cette veine que s'inscrivent les propos de la philosophe américaine Martha Nussbaum. Elle affirme que la littérature, en nous confrontant aux affects d'autrui, a pour vocation de nous ouvrir à l'altérité. L'œuvre exerce, de fait, une influence morale sur le lecteur, qui interagit avec les représentations véhiculées par le texte: « ce que j'attends de l'art et de la littérature, ce n'est pas l'érudition, c'est l'empathie » (Nussbaum 2001: 342)¹. Susan Keen, quant à elle, définit l'empathie narrative comme un partage de sentiments et de perspectives, engendré par la lecture, l'audition ou l'imagination d'un récit (2013: § 1)². Le récit autobiographique conduit ainsi le lecteur vers une expérience subjective en lui offrant la possibilité de s'identifier aux situations intimes vécues par les personnages. L'empathie favorise « un déplacement affectif, rendu possible par la médiation d'un narrateur sur lequel nous sommes à même de nous projeter » (Gefen 2013: 289).

L'expérience littéraire nous entraîne, *nolens volens*, dans un processus empathique. Toutefois, pour appréhender pleinement les mécanismes de sa construction, il est important de prendre en considération la dimension stratégique de l'écriture, telle qu'Umberto Eco l'a conceptualisée à travers la notion de lecteur « modèle ». Celui-ci ne représente pas un lecteur physique mais une « stratégie textuelle ». Ce destinataire idéal se distingue par sa capacité à interpréter les non-dits et à « coopérer à l'actualisation textuelle » (Eco 1985: 71). Cette conception oriente non seulement les modalités d'échange avec le texte, mais aussi la manière dont l'auteur programme

¹ « [...] what I want from art and literature is not erudition, it is empathy ».

² « [...] narrative empathy is the sharing of feeling and perspective-taking induced by reading, viewing, hearing, or imagining narratives of another's situation and condition. »

l'empathie. Ainsi, si celle-ci paraît découler de la relation entre le lecteur et le texte, elle s'avère avant tout prédéterminée par l'auteur.

C'est dans cet esprit que Carrère, conscient des lacunes potentielles de son public, adapte son écriture – qualifiée de « transparente » ou de « documentaire » (Gefen 2013: 285) – pour privilégier l'accessibilité à ses récits. Il répond, de fait, à un besoin de limpidité essentiel pour aborder un réel complexe et surtout pour impliquer un lecteur qu'il perçoit comme un véritable partenaire, avec lequel il établit une forme d'intimité (Carrère 2014a: 17).

Dans certains récits, cette affinité avec le lecteur devient primordiale lorsque l'auteur explore des sujets délicats comme retracer la vie d'un meurtrier dans *L'Adversaire*³. En exposant son public à des événements qui ébranlent les fondements mêmes de l'ordre social, Carrère cherche à provoquer un ébranlement intérieur – colère, incompréhension, tristesse, angoisse – et interroge par conséquent les frontières de l'écriture comme espace de vérités partagées. De fait, il ne tente pas de provoquer une identification avec le meurtrier. Il engage plutôt le lecteur dans une tentative de compréhension rationnelle tout en jouant sur la tension entre la distance critique et l'engagement émotionnel suscité par le récit. Celui-ci ne vise ni à excuser ni à légitimer les actes de Romand mais à plonger le lecteur dans une exploration du trouble psychologique et de la faillibilité humaine. Le contraste entre l'apparente normalité de Romand et l'horreur de ses actes met en lumière une dichotomie vertigineuse, que le lecteur doit prendre en charge, sans pouvoir s'y abandonner complètement. Cette tension entre répulsion et fascination confère à la littérature une dimension cathartique: confronté à la part sombre de l'autre, le lecteur exorcise ses propres pulsions mortifères et s'interroge sur les abîmes de la condition humaine. Carrère, par le biais de cette mise en scène littéraire, ne cherche pas à unifier les vécus ou à susciter un consensus total entre auteur et lecteur. Il valorise, *a contrario*, la diversité des interprétations et offre un espace où chacun a la possibilité d'éprouver sa propre vulnérabilité face à la détresse d'autrui. La littérature devient ainsi un miroir des expériences humaines, un vecteur de transmission: un don d'expérience, d'émotion, et de pensée que l'auteur partage avec son lecteur, non pour fusionner dans une unité collective, mais pour intensifier les singularités (Merlin-Kajman 2016: 53-54).

³ Jean-Claude Romand a tué toute sa famille – ses parents ainsi que son épouse et leurs deux enfants – en 1993 après qu'on a découvert qu'il avait menti durant plus de dix-huit ans en se faisant passer pour un grand chercheur à l'OMS alors qu'il n'exerçait en réalité aucune profession.

Gourou littéraire et troupeaux de lecteurs ?

Toutefois, l'évocation des crimes dans le récit peut provoquer chez le lecteur un malaise profond: « la détresse personnelle causée par un partage empathique discordant et désagréable entraîne une réaction aversive » (Eisenberg 2005, cité dans Keen 2013: § 3, ma traduction). Le lecteur, dans cette configuration narrative, devient un acteur potentiellement libre de rompre le pacte fictionnel proposé par l'auteur. Pourtant, il se retrouve souvent happé par l'expérience immersive qu'induit la narration, où se joue la dialectique entre empathie et répulsion. Carrère, dans l'affaire Jean-Claude Romand, opte pour une esthétique singulière, qu'on pourrait qualifier d'« esthétique de la monstruosité », visant à explorer la part sombre de l'être humain, sans détourner le regard ni recourir à des fictions consolatrices. Ce choix volontairement brut expose le lecteur à un trouble intense, voire inconfortable, qui risque de heurter sa sensibilité. Romand, figure centrale du récit, incarne bien cette ambiguïté: l'écrivain s'attache à construire et déconstruire les limites entre l'ordinaire et l'extraordinaire, le banal et l'atroce. Pour éviter de perdre ses lecteurs, il accentue, par exemple, les aspects les plus humains de cet individu: une solitude écrasante, une quête désespérée d'échappatoire et son incapacité à s'extraire du mensonge qui le ronge. Cette approche qualifiée d'« empathisation stratégique » (Keen 2022: 40) consiste pour l'auteur à influencer les perceptions du lecteur pour le placer dans une position d'empathie contrôlée.

En tissant des liens étroits avec le lecteur grâce à une empathie stratégique, Carrère exerce un véritable pouvoir de séduction littéraire. Son écriture, profondément introspective, le positionne en maître d'œuvre des ressentis, influençant les perceptions de ses lecteurs pour les conduire sur des chemins subjectifs prédéfinis. Cette relation s'apparente à une véritable manipulation où l'auteur, tel un gourou moderne, guide les réactions de son public, en modulant subtilement les angles d'approche des événements narrés. Il place alors le lecteur dans une position d'infériorité affective et cognitive: « Entrer dans un livre, quel qu'il soit, c'est se résigner à cette dictature, à l'arbitraire d'un maître qui s'arroge tous les droits, celui de dissimuler, de brouiller les pistes et les points de vue, selon une procédure qu'il choisit » (Carrère 2007b: 239). La lecture apparaît comme soumission à l'autorité absolue d'un auteur qui cherche à imposer sa vision au lecteur. Figure toute-puissante, presque dictatoriale, il joue avec les significations et les points de vue. L'écriture devient un véritable jeu de séduction, où le lecteur est à la fois conquis et mystifié.

La question du lecteur, on le voit, apparaît tout à fait déterminante. Comment Carrère, s'il manifeste un désir évident d'orienter la réception de ses récits, peut-il s'assurer que le lecteur respectera le programme que, de façon parfois très volontariste, il lui a fixé ?

Programme de lecture

L'œuvre littéraire: un espace de co-construction

Ce contrôle apparent que Carrère cherche à exercer sur son lecteur trouve ses limites dans le caractère fondamentalement libre et créatif de l'acte de lecture. En effet, l'œuvre n'existe pleinement que lorsqu'elle est engagée dans un processus de lecture créatif: « Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire en sorte que le livre s'écrive ou *soit écrit* » (Rabaté 2007: 229-230). Cette vision dynamique de la lecture apparaît comme le seul moyen d'insuffler une forme de vie à l'œuvre littéraire, qui ne prend corps qu'à l'instant même de son actualisation par la lecture. Un texte, selon la formule d'Umberto Eco, n'est par conséquent jamais complètement « clos ». Il ouvre, au contraire, un espace où le lecteur joue un rôle clé lors de la réception. La signification d'un texte se déploie à travers une *co-construction* qui implique l'auteur, le lecteur et le texte, sorte de trinité indivisible qui forme une intersubjectivité. Les théories contemporaines de la littérature démontrent ainsi que les textes, toujours en mouvement et en perpétuel devenir, génèrent une pluralité de sens. Chaque lecture apporte de nouvelles perspectives qui entrent en dialogue avec l'expérience du lecteur. Ce dernier exerce totalement ses droits et participe activement à la construction du sens du récit: « La structure virtuelle de l'œuvre a besoin d'être concrétisée, c'est-à-dire assimilée par ceux qui la reçoivent pour accéder à la qualité d'œuvre » (Jauss 1978: 212). Le texte ne possède pas un « "sens" garanti par une intention auctoriale, mais une pluralité de "significations" en fonction du moment de son actualisation et des propriétés de ses lecteurs » (Meizoz 2007: 38). Ce dialogue implicite entre auteur et lecteur, particulièrement marqué chez Carrère, témoigne de l'attention portée à l'image qu'il souhaite transmettre de lui-même à travers ses œuvres.

Fabrique de l'image (d'auteur)

Emmanuel Carrère se présente comme un écrivain soucieux de son image, celle qu'il projette, tant dans la sphère sociale que dans le domaine de la réception littéraire. Sa pratique artistique se manifeste par une mise en scène stratégique lors d'entretiens, une exposition médiatique savamment organisée et une participation active à la promotion de son œuvre. L'écrivain fait ce que certains nomment de la « littérature hors du livre » (Meizoz 2020: 23). Il se prête au jeu de la visibilité afin de promouvoir ses récits, expliciter les motifs qui sous-tendent ses projets littéraires, narrer les circonstances de leur genèse et préciser sa position d'écrivain-enquêteur. Il maintient et affine dans le cadre de ses entretiens un ethos⁴ qu'il a su

⁴ Meizoz définit l'ethos comme une « image de soi que l'énonciateur impose dans son

élaborer dans ses ouvrages. Par des choix discursifs, il modèle son identité sur l'image qu'il souhaite projeter et qui répond aux attentes des lecteurs. En s'engageant dans cette construction de soi, il bâtit une posture⁵.

La posture littéraire, qui désigne une manière de trouver « sa juste place » pour paraphraser Emmanuel Carrère, joue un rôle important dans l'engagement du lecteur. Elle détermine son horizon d'attente et influence son interprétation des récits. L'écrivain, en instaurant un rapport de confiance avec son public, génère, de fait, une forme (peut-être en partie illusoire) de sincérité qui affecte la réception des textes. L'intérêt d'un récit hybride tel que *Le Royaume* – en dehors de sa dimension historique – réside dans la construction d'un ethos spécifique. Carrère, dont les tourments sont connus des lecteurs, se compare à la figure emblématique du christianisme et se positionne en martyr, qui porte sur ses épaules, non pas le poids du monde, mais ses propres maux : « je souffrais tellement, écrit-il, chaque instant de plus passé dans ma peau m'était devenu une telle torture que j'étais mûr pour entendre les phrases de l'Évangile » (2016 : 45). Carrère donne ici une profondeur symbolique à son exploration de la détresse et de la quête spirituelle en ayant recours à des modèles préexistants, comme celui du Christ, symbole de sacrifice. Cette analogie peut entrer en résonance avec le lecteur, attiser sa sympathie et refléter une expérience humaine universelle qui interroge la nature même de la souffrance. La prière qu'il cite lors de sa crise mystique (un mélange de psaumes) évoque l'obscurité qui l'entoure et témoigne de la fragilité de l'individu. Le passage ci-dessous amplifie la détresse de l'écrivain, qui s'inscrit dans une tradition de lamentation :

Mon âme est rassasiée de malheur,
ma vie est au bord de l'abîme.
Ma place est parmi les morts. [...]
Malheureux que je suis, frappé à mort depuis
l'enfance,
Je n'en peux plus d'endurer tes fléaux,
Ma compagne, c'est la ténèbre (99).

Carrère projette dans ses écrits une image de persécuté s'alignant aussi avec celle des poètes maudits. Cette stratégie de « visibilité » soigneusement élaborée par l'auteur se rattache à une quête de reconnaissance. Elle s'articule autour de la persistance de « *scenarii* stéréotypés et par la présence de

discours afin d'assurer son impact »; l'ethos permet de penser la stratégie de l'auteur, autrement dit, « sa poétique propre » (2007 : 22, 16 respectivement).

5 La posture comporte une dimension rhétorique et sociologique. Elle constitue l'identité littéraire, et représente une « sorte d'autocréation » qui réengendrerait l'auteur en rejouant « la position ou le statut dans une performance à la fois physique et verbale ». La posture est une « fable biographique » (Maingueneau 2002 : 30).

mythèmes qui correspondent aux unités indispensables à l'émergence du mythe » (Gianpaolo 2023: 20-21). Par ailleurs, bien que les œuvres autobiographiques de Carrère tendent à s'achever sur une note positive, la posture de l'homme tourmenté réapparaît systématiquement au seuil de chaque récit, souvent déclenché par un événement tragique qui semble bouleverser l'auteur.

Depuis plus de deux décennies, Emmanuel Carrère s'est ainsi construit une image d'écrivain à la fois fascinante et ambivalente, une image soigneusement élaborée pour captiver l'attention du lecteur. Cette représentation oscille entre autorité et vulnérabilité calculée, suscitant tantôt le respect et l'admiration, tantôt une complicité intime. En parallèle, elle peut aussi instaurer une certaine distance critique, créant un équilibre délicat entre proximité et détachement.

Cependant, malgré cette volonté de contrôler son image et de tisser des liens avec ses lecteurs, l'écrivain reste hanté par la crainte de les décevoir ou de les perdre, ce qui reflète un paradoxe constant dans sa quête d'authenticité et de maîtrise. Lors d'un passage dans une émission de Bernard Pivot, il rappelle une anecdote particulièrement embarrassante lors de la publication de son deuxième roman, *Bravoure* : « j'ai eu l'impression affreuse [...] que chaque phrase que je disais me faisait perdre un lecteur potentiel » (Hétu 1988: 57). Cette angoisse s'accentue avec les accusations de son ex-épouse Hélène Devynck en 2020, qui dénonce à la sortie de *Yoga* une imposture auctoriale, affirmant que « le personnage Carrère a dévoré l'écrivain Carrère au point que [...] le sujet du livre (le yoga) s'est dissous » (Devynck 2020). Les promesses de sincérité que l'écrivain met en avant apparaissent, dès lors, comme fallacieuses et viennent confirmer l'adage : « *“Personam, non faciem gerit”* : ce qu'il exhibe, c'est un *masque*, et non pas un *visage* » (Demerson 2005: 65). Mais n'est-ce pas la définition même de la notion de « posture » qu'en propose Meizoz ?

J'ai défini la posture comme la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques. Le meilleur équivalent à cette notion serait le terme latin de *persona* qui désigne le masque de théâtre : étymologiquement, ce à travers quoi l'on parle (*per-sōnare*) instituant tout à la fois une voix et son lieu social d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'écrivain se présente et s'exprime muni de la médiation que constitue sa *persona*, que l'on peut appeler sa posture ou son « masque d'autorité » (2020: 2).

L'œuvre de Carrère se caractérise par une tension constante entre l'authenticité revendiquée et la construction méticuleuse d'une image d'auteur vulnérable et en quête de vérité. S'il n'hésite pas à brouiller les pistes entre fiction et non-fiction, ce double jeu de la part de l'auteur est

dénoncé par Hélène Devynck. La journaliste témoigne d'une construction consciente et maîtrisée de l'identité littéraire par l'auteur. Il se positionne en maître de l'art de l'imposture, transformant celle-ci en une mise en scène revendiquée. Sous le masque de la sincérité, il modèle une image assumée de lui-même et exploite une « scénographie auctoriale » (Maigueneau 2002 : 64) pour orienter le lecteur et le séduire. Au-delà d'une simple stratégie marketing, cette mise en scène se manifeste comme un acte « performatif », où l'hybridité générique de ses écrits reflète une déclaration d'intention littéraire. En se positionnant dans un espace qui oscille entre autobiographie et fiction, Carrère projette une figure ambiguë, destinée à façonner la réception de son œuvre. Cette tension est particulièrement visible dans *Yoga*, où il relate son expérience de la dépression et de la méditation tout en reconnaissant avoir recomposé certains éléments du récit (Carrère 2020 : 377). Le lecteur identifie l'auteur grâce à cette *persona* littéraire et adhère implicitement à un pacte qui conditionne la compréhension du texte, notamment par l'émotion et l'intimité qu'il cherche à instaurer.

En parallèle, l'écrivain construit une figure d'auteur moderne et expose le « prestige de l'individu » (Barthes 1984 : 61-62). Cette figure mixte, fondée sur l'interaction entre identité fictive et auteur réel, confère une dimension « performative » à la littérature elle-même. Cette posture littéraire, entre contrôle de la réception et affirmation de l'autorité narrative, s'inscrit dans un projet ambitieux de légitimation. Carrère cherche, en effet, à s'inscrire dans le panthéon des grandes figures de la littérature. Le protocole de lecture établi dans sa nouvelle érotique « L'usage du "Monde" » publié au mitan du récit *Un roman russe*, témoigne de son désir d'affirmer son pouvoir sur le lecteur en lui dictant des comportements précis. Carrère cherche à contrôler le texte et les effets sur le lecteur, à assoir son ambition de faire de la littérature non seulement un espace de représentation, mais aussi un outil qui agit sur autrui et le monde.

Stratégie performative : un jeu de pouvoir

Lecteur empirique et lecteur idéal

Le lecteur peut refuser de se laisser contrôler par le pouvoir des mots et choisir de se détourner de l'influence du texte et de son auteur. Sans se soumettre aux intentions de l'écrivain, il est libre de proposer une lecture contrauctoriale qui subvertit le projet initial. Si la lecture demeure une expérience ouverte, Carrère n'en cherche pas moins à soumettre le lecteur à sa volonté.

Dans *Un roman russe*, Emmanuel Carrère insère sa nouvelle érotique initialement publiée dans le journal *Le Monde* et destinée à sa compagne

Sophie. Ce texte procède d'un jeu programmé par l'auteur et auquel le lecteur est « invité » à se plier. Ce dispositif ludique impose par conséquent un ensemble de règles à respecter. Ici, la question de la part respective du lecteur et de l'auteur dans le jeu ainsi constitué se pose avec acuité. Existe-t-il véritablement un espace de liberté laissé à l'interprétation du lecteur ou bien celui-ci se trouve-t-il soumis à une forme de « liberté surveillée » (Compagnon 1998: 172), qui conduirait à une soumission pure et simple au texte et à l'emprise d'un auteur excluant toute autonomie interprétative du lecteur ?

Carrère l'avoue, il « aime que la littérature soit efficace » (2007a: 152), autrement dit, que la parole, investie d'un pouvoir performatif, ne se contente pas de narrer mais cherche à agir sur le réel, à provoquer une action tangible sur le lecteur. Lors de la rédaction de la nouvelle « L'usage du "Monde" », l'écrivain imagine un lecteur « idéal » que l'écriture vise à manipuler. La parole « performative » (152) doit conférer au texte une efficacité qui dépasse le simple récit. Ce texte rédigé pour un destinataire précis, Sophie, s'inscrit dans une stratégie discursive où la performativité ne relève pas seulement d'une ambition esthétique mais d'une tentative d'influer concrètement sur le comportement du lecteur (de la lectrice en l'occurrence). Le texte tente d'engager ce dernier (ou cette dernière) dans un jeu à visée perlucide : « Tu as droit maintenant à un peu de contact. Tout en continuant à tenir le cahier de la main gauche, tu vas placer la main droite sur la hanche gauche » (153).

La compagne de Carrère n'est pas seulement une lectrice empirique, c'est-à-dire la personne réelle qui manipule le livre et « devrait » coopérer à l'actualisation du sens du texte. Elle s'inscrit également dans une dimension théorique, incarnant le lecteur « implicite » selon la terminologie de Wolfgang Iser (1976: 70) ou le lecteur « modèle » selon Umberto Eco (1985: 64). Sophie se positionne ainsi au carrefour de l'actualisation textuelle, oscillant entre lectrice réelle et pivot théorique. Elle est conviée à jouer le jeu de la machinerie textuelle mise en place par l'auteur. La coopération de ce lecteur idéal constitue dès lors la condition indispensable à l'accomplissement de la nouvelle, écrite par une autorité narrative qui prescrit des instructions auxquelles le lecteur ou la lectrice est censé·e se conformer : « Je te propose quelque chose. À partir de maintenant, tu vas faire tout ce que je te dirai » (2007a: 146). Ce dispositif narratif illustre combien l'existence du lecteur idéal s'avère fondamentale pour que l'énonciation performative atteigne sa pleine réalisation.

La nouvelle s'ouvre comme un dialogue, bien qu'il soit différé : le temps de l'écriture ne coïncide pas avec le temps de la réception. Toutefois, la puissance du performatif semble abolir toute forme de distance. L'auteur, anticipant les pensées de ses lecteurs potentiels, les invite à adopter un comportement précis : « non, il va falloir patienter, suivre mon

rythme » (158). Ce programme de lecture paraît en outre très autoritaire : « Si je te dis : arrête de lire à la fin de cette phrase et reprends seulement dans dix minutes, tu arrêtes de lire à la fin de cette phrase et tu reprends seulement dans dix minutes » (146).

Le texte débute au passé : « tu as acheté *Le Monde* », suivi du passage au présent qui signale le début de la lecture : « Maintenant tu commences à lire » (145, 146). Le présent se réfère ici au moment de la lecture. Il faut, par conséquent, que Sophie lise le texte dans le train à l'instant où celui-ci démarre. Carrère, s'est en effet projeté dans le futur afin que la lecture soit en phase avec la position tenue par sa compagne, envisagée comme destinataire directe de la nouvelle, dont il prend en compte la présence physique et le cadre spatiotemporel.

En tant que lectrice effective, Sophie devrait se reconnaître grâce aux détails dispersés dans ces quelques pages. Cependant, l'usage de la deuxième personne du singulier ouvre un espace d'identification potentielle pour d'autres lectrices, invitées selon leur inclination à participer au jeu proposé par l'auteur ou à s'en distancier. Emmanuel Carrère institue donc une distinction entre la destinataire principale, explicitement désignée, et des lecteurs ou lectrices secondaires qui ont été « convoqués il y a deux mois et ils sont là. Ça c'est de la littérature performative, non ? » (164).

Par l'usage de questions rhétoriques : « tu es d'accord ? Tu me fais confiance ? » (146), un pacte de lecture explicite se met en place (Mouton-Rovira 2014: 64), engageant une interaction directe entre l'auteur et Sophie. L'emploi du pronom personnel « je » enrichit cet échange en affirmant la présence active de l'auteur, figure qui orchestre les dynamiques textuelles. Ce « je », en tant qu'instance auctoriale, agit comme un levier de manipulation narrative et accentue l'emprise sur la réception. L'écrivain élargit ensuite la portée de son adresse en visant les lecteurs implicites, qui représentent « les auxiliaires du dispositif adressé à Sophie » (Mouton-Rovira 2014: 64). Ce déplacement met en lumière une reconfiguration stratégique où Sophie, transformée en personnage de fiction, est paradoxalement réifiée pour servir les impératifs du récit : « J'adore cette situation », avoue Carrère, « j'adore que grâce au *Monde*, elle existe réellement » (2007a: 166).

Néanmoins, malgré cette construction soigneusement pensée, Carrère confesse une incapacité à maîtriser totalement son texte et reconnaît une confusion latente entre la figure idéalisée de Sophie et la lectrice réelle. S'il envisage Sophie comme une héroïne, il échoue à concilier ce rôle fictif avec sa condition empirique : sa compagne ne lira pas la nouvelle car elle ne montera pas dans le train. Cette discordance empêche alors la concrétisation de l'effet performatif initialement visée. Finalement, Sophie s'écarte du « lecteur idéal qui répondrait correctement (c'est-à-dire conformément

aux vœux de l'auteur) à toutes sollicitations – explicites et implicites – d'un texte donné » (Jouve 2005: 55).

Échec de la performativité: quand le lecteur déjoue la maîtrise auctoriale

Emmanuel Carrère s'approprie l'idée même de littérature performatrice, défiant les réserves énoncées par John Austin, qui jugeait incompatible le performatif sérieux et concret avec le domaine littéraire. L'écrivain explore cette voie avec une rigueur méthodique, aspirant à instaurer un contrôle absolu sur le lecteur, lui refusant toute liberté interprétative. Toutefois, quelques années plus tard, l'auteur confessera à un journaliste que ce dispositif relevait d'une manipulation insidieuse, voire d'une certaine perversité (Carrère 2014b), une tentative excessive d'orienter la réception qui se heurte au principe d'ouverture inhérent à toute œuvre littéraire et à la liberté interprétative indispensable à son actualisation. Ici, la maîtrise totale de la destinataire visée se révèle impossible car celle-ci se trouve sous l'emprise d'un réel contingent qui contrarie les intentions du texte. Sophie n'a pu activer le programme de lecture tel qu'il était supposé, et ce malgré les efforts déployés par Carrère pour l'y conduire⁶ (2007a: 227).

Ironiquement, cette nouvelle, conçue par l'auteur comme un geste d'amour destiné à apaiser les tensions au sein de son couple et à restaurer une relation fragilisée par de nombreuses disputes, s'est transformée en vecteur de désunion. Carrère attribue, en effet, sa rupture définitive avec Sophie à ce texte, qu'il considérait comme un moyen de guérison des blessures morales. Loin d'instaurer une parole efficiente, l'acte d'écriture témoigne de ses limites: la performativité qu'espérait Carrère se heurte à l'altérité du lecteur, qui résiste à l'assignation interprétative. Sophie incarne cette résistance en dénonçant la tentative de maîtrise auctoriale: « il faut que tu comprennes qu'il n'y a pas que toi, qu'il n'y a pas que ce que tu veux, que les gens ne prennent pas forcément le train quand tu l'as décidé » (244). Carrère lui-même reconnaît cet échec et mesure la puissance ambivalente du langage qui, au lieu de fonctionner comme un instrument de régulation affective, échappe à son contrôle. L'écriture performatrice – assimilée par l'auteur à une puissance quasi-divine – devient une parole qui se retourne contre son énonciateur, dans un mouvement de destitution qui confine à l'hubris et mérite donc un châtiment:

Il faudrait être parfaitement affranchi de toute pensée magique pour planifier à ce point son plaisir sans craindre de défier les dieux. Imagine, tu es

⁶ Il est important de noter que dans *Un roman russe*, une autre lectrice (étrangère à l'intention initiale) a confié par courrier électronique avoir été fortement impressionnée par cette nouvelle (260-261). Ce message, teinté d'humour, illustre le pouvoir de la parole, qui peut, dans une certaine mesure, atteindre son objectif auprès d'un public.

dieu et un mortel vient te dire, par la voie du *Monde* que tu reçois des éternités à l'avance : voilà, ce jeudi 23 mai j'ai décidé que le samedi 20 juillet, dans le train de 14 h 45 pour La Rochelle, la femme que j'aime se branlera en suivant mes instructions et jouira entre Niort et Surgères, comment est-ce que tu le prendrais ? Je pense que tu trouverais ça gonflé. Mignon, mais gonflé. Tu te dirais que ça mérite une petite leçon (160-161).

Cette nouvelle sera aussi détournée par un autre lecteur, Philippe (251-254), en une déclaration de guerre explicite. Philippe, inversant les rôles, rédige en réponse un texte destiné à Carrère lui-même. Par un subtil glissement contextuel, ce lecteur subvertit l'usage initial du texte, y insufflant une dimension de cruauté et de perversité qui transforme son pouvoir performatif. La répétition et la réinterprétation de l'énoncé performatif par le lecteur dans un cadre inédit témoignent de la plasticité irréductible du langage littéraire, où la parole se mue et se reconfigure en fonction des lectures imprévues. Ce jeu d'appropriations successives expose les limites du contrôle auctorial, tout en confirmant la richesse interprétative qui réside au cœur même de l'acte de lecture.

Conclusion

Ce passage du récit *Un roman russe* illustre de manière frappante les limites de la toute-puissance de l'auteur face à l'autonomie interprétative du lecteur. Carrère se heurte à l'imprévisibilité du réel et à l'indépendance d'une lectrice qui échappe à la lecture programmée. La figure de l'écrivain omnipotent s'effondre et dévoile une tension inhérente à l'acte littéraire : le texte, une fois livré au lecteur, s'émancipe de son créateur et devient le théâtre de réappropriations et de détournements parfois imprévus. Cette volonté d'interaction avec le lecteur, bien qu'animée par des intentions sincères, peut paradoxalement engendrer des conflits. L'espace textuel s'écarte ainsi d'un lieu de connivence sereine pour se transformer parfois en un champ de confrontations où les attentes de l'auteur et celles du lecteur s'affrontent. Carrère en prendra acte et modifiera sa posture narrative dans son œuvre ultérieure (*D'autres vies que la mienne*, 2009). Il s'éloigne d'une posture de maîtrise et de contrôle du récit pour adopter une approche plus ouverte, centrée sur l'écoute d'autrui. Son écriture tend vers une forme de transmission plus sincère, où l'attention portée aux histoires des autres prend le pas sur le jeu narratif.

Bibliographie

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Seuil, 1984.

Carrère, Emmanuel, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L, 2000.

—. *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007a.

—. *L'Amie du jaguar* [1983], Paris, P.O.L, 2007b.

—. *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L, 2009.

—. « Une façon de vivre », entretien mené par Laurent Demanze, *Roman* 20-50, 1:57, juin 2014a, pp. 15-22.

—. « Quand Emmanuel Carrère imagine un jeu érotique », entretien mené par Raphaëlle Leyris, *Le Monde*, 19 juin 2014b.

—. *Le Royaume*, Paris, P.O.L, 2016.

—. *Yoga*, Paris, P.O.L, 2020.

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

Demerson, Guy, « De la *persona* à la personnalité littéraire: l'exemple du *Pantagruel* », *Cahiers du GADGES*, 2, 2005, pp. 65-82.

Devynck, Hélène, « Droit de réponse: Hélène Devynck, l'ex-compagne d'Emmanuel Carrère, répond à la polémique autour de *Yoga* », *Vanity Fair*, 29 septembre 2020, <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120> (consulté le 13 février 2023).

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

Eisenberg, Nancy, « The Development of Empathy-Related Responding », dans *Moral Motivation through the Life Span*, éd. Gustavo Carlo et Caroline P. Edwards, Lincoln, University of Nebraska Press, 2005, pp. 73-117.

Gefen, Alexandre, « "D'autres vies que la mienne": le roman français contemporain, empathie et théorie du *care* », dans *Empathie et esthétique*, dir. Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, Paris, Hermann, 2013, pp. 279-293.

Gianpaolo, Furgiuele, *Les Auteurs maudits et la malédiction littéraire: XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2023.

Hétu, Pierre, « Emmanuel Carrère: portrait du romancier sans moustache », *Nuit blanche*, 31, février-mars-avril 1988, pp. 56-58, <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1988-n31-nb1088802/19997ac/> (consulté le 3 juin 2023).

Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1976.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

Jouve, Vincent, « Le lecteur et ses simulacres », *Estudios de lengua y literatura francesas*, 16, 2005, pp. 53-65.

Keen, Suzanne, « Narrative Empathy », dans *The Living Handbook of Narratology*, dir. Peter Hühn *et al.*, Hambourg, Universität Hamburg, 14 septembre 2013, s.p., <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/42.html> (consulté le 24 décembre 2023).

—. *Empathy and Reading. Affect, Impact, and the Co-Creating Reader*, Abingdon, Routledge, 2022.

Maingueneau, Dominique, « Problèmes d'ethos », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 113-114, 2002, pp. 55-67.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

—. « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, 3, 2009, DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.667>.

—. *Faire l'auteur en régime néo-libéral : rudiments de marketing littéraire*, Genève, Slatkine, 2020.

Merlin-Kajman, Hélène, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016.

Mouton-Rovira, Estelle, « Figures de lecteurs et programmes de lecture », *Roman 20-50*, 1:57, juin 2014, pp. 59-70.

Picard, Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986.

Nussbaum, Martha, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Rabaté, Dominique, « Identification du lecteur », dans *Le Lecteur engagé*, dir. Isabelle Poulin et Jérôme Roger, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 229-237.

