

Décentrer le regard : le travail du roman. Emmanuel Carrère et Jean Rolin

Author(s): Paul Garapon

Source: *Esprit*, No. 295 (6) (Juin 2003), pp. 25-36

Published by: Editions Esprit

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/24469918>

Accessed: 03-11-2016 10:13 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



*Editions Esprit* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Esprit*

## Décentrer le regard : le travail du roman. Emmanuel Carrère et Jean Rolin

Paul Garapon

**R**ARES sont les romans français actuels qui s'intéressent de façon délibérée à la société contemporaine et qui ont pour projet avoué (même si ce n'est pas le seul) d'en restituer quelque chose de parlant. Le roman total d'antan, celui de Balzac, de Mauriac et Camus en passant par Stendhal, Hugo, Zola ou Flaubert, portait un projet qui n'est sans doute plus possible. Dominique Viart a trouvé les mots justes pour le dire :

Sans doute vivons-nous une époque qui voit le roman s'affranchir tout à fait de sa parenté originelle avec l'épopée comme avec les fantasmes du « livre total ». Il n'a plus de collectivité sociale à fonder, plus de mythes à véhiculer, plus de « grands récits » à illustrer, ni de profération commune à mettre en œuvre. L'ambition désormais ne se mesure ni à l'élan lyrique, ni à la quantité de mondes brassés. Elle tient de la nature éthique du roman et de son plus grand *scrupule*<sup>1</sup>.

Ce qu'il faut voir à l'œuvre dans le roman français contemporain (de Claude Simon à Frédéric-Yves Jeannet<sup>2</sup>), c'est plutôt la « puissance exploratrice de l'écriture du sujet, obstinée à chercher dans la matière de la langue la légitimité d'un acte qui lui semble désormais moins évident<sup>3</sup> ». C'est par là le projet d'une connaissance du sujet intime exprimée sous sa forme la plus vraie, au détriment de constructions assises sur du collectif.

Le projet romanesque a donc changé. Un Michel Houellebecq reprenant à son compte le genre du « roman-essai » à portée sociale est bien isolé, et encore s'agit-il là d'œuvres d'opinion, dont la force

---

1. D. Viart, « Écrire à l'ère du soupçon », *le Roman français contemporain*, Paris, ministère des Affaires étrangères/ADPF, 2002, p. 161-162.

2. Auteur de *Cyclone* (Paris, Castor Astral, 1997) et de *Charité* (Paris, Flammarion, 2000).

3. D. Viart, « Écrire à l'ère du soupçon », art. cité, p. 143.

vaut d'abord par la posture intellectuelle de l'auteur et les prises de position exprimées. L'heure est à l'autofiction, à l'ironie minimaliste, à l'écriture des corps et des subjectivités, plutôt qu'à un roman « social » ou « de société » dont les principales caractéristiques et fonctions sont aujourd'hui portées par le néopolar, en particulier. L'outil dominant de ce roman français de l'« écrire après », comme le résume D. Viart (après la Shoah, après la religion et la politique avec la crise des Églises et depuis la chute du mur de Berlin, après la littérature aussi, en bref, après la société dans sa stase nationale unanime), c'est donc le dire et l'écriture plus que l'objet ou le projet préalables au geste artistique ; c'est aussi la différence plus que le commun, l'extraordinaire plus que l'ordinaire, l'original plus que le banal. Le romancier se doit d'être libéré de contraintes sociales par essence conformistes pour être capable de mettre en branle tout pouvoir critique, comme si parler depuis le centre n'était plus possible.

Cette perte de légitimité d'une parole publique, collective, politique, va donc de pair avec l'apparition d'une écriture qui se retranche sur l'expérience nucléaire d'un narrateur-écrivain concentrant le point de vue, la première personne du singulier étant le lieu d'un regard indiscutable puisque le seul héros crédible est le « je » d'une subjectivité déclarée comme telle. Dans de nombreuses œuvres actuelles, ce narrateur-écrivain est d'ailleurs un personnage qui ne trouve pas sa place dans la société, qui est toujours à *la rue*, en déshérence, à la dérive, nulle part chez lui. Pour certains auteurs, il semble même que la langue soit désormais l'unique patrie rêvée, la seule à laquelle on puisse tendre, la seule à laquelle il vaille de sacrifier – même si cette langue que l'on s'est à soi-même sculptée n'atteste *in fine* que d'une « nostalgie de la littérature<sup>4</sup> », d'un monde commun perdu.

Ces traits qui caractérisent le roman français d'aujourd'hui sont propres à notre histoire. Dans d'autres pays, d'autres romanciers éprouvent au même moment le temps particulier d'une autre Histoire. Ainsi les auteurs de nations plus jeunes ou qui n'ont pas connu les déchirements européens du XX<sup>e</sup> siècle continuent-ils de créer sur le mode induit par l'épique, entendu non pas sur le mode de l'épopée nationale mais comme une saisie de la société en mouvement. En témoigne au demeurant le succès des romans étrangers en France ces trente dernières années, à commencer par celui des auteurs latino-américains ou américains. La force d'un Raymond Carver, par exemple, était bien de savoir déceler du *parlant* (à rapporter au fait à

---

4. « De cette [...] difficulté présente de l'écriture narrative, l'œuvre de Pierre Michon, portée vers les élégances du "grand style" mais lucide envers sa désuétude, paraît l'emblème. [...] La lourde question de l'héritage culturel dont on ne peut ni ne veut se déprendre, tant il a donné de fortes œuvres, est bien ce avec quoi la littérature présente ne cesse de se débattre » : D. Viart, « Écrire à l'ère du soupçon », art. cité, p. 158.

la fois historique d'être américain et tragique d'être humain) dans des dialogues et des situations ordinaires de l'Américain moyen, ce qui nous renvoie à la formule de Baudelaire (« Fusées ») : « Créer un pontif, voilà le génie. » Dans une étude sur Henri Meschonnic, Gérard Dessons commentait ce fameux aphorisme en ces termes :

Le génie, c'est bien d'inventer l'ordinaire [...]. Simplement, il y a deux ordinaires. Tout d'abord, un ordinaire passif, connu, celui qui relève de l'éternelle répétition. [...] L'autre ordinaire, c'est ce qui fait qu'il y a toujours à entendre – à voir – de l'autre dans ce qu'on désigne comme du même définitif<sup>5</sup>.

### *Éloge du décentrement*

Mais voir de l'extraordinaire ou du signifiant dans l'ordinaire suppose un travail de décentrement du regard : c'est seulement en déplaçant le point de vue, en trouvant un autre angle que le conventionnel, qu'on va faire parler tout ce qui, dans ses manifestations immédiates, interdit par sa présence trop manifeste ou trop évidente de voir du singulier. Pour nombre d'auteurs américains et latino-américains que nous apprécions en France, ce travail de décentrement est manifeste.

Chez un Richard Ford, le héros récurrent Franck Bascombe, parce qu'il ne trouve jamais vraiment sa place sociale mais parce qu'il est animé du désir d'être un citoyen normal sans y parvenir, témoigne des multiples expériences de l'Américain moyen, des fantasmes et des peurs, des nostalgies et des exigences qui font de lui un être ambivalent, tout autant obsédé par la collectivité toujours à fonder que sourcilieux de sa singularité et de sa liberté. Nathan Zukerman, le héros récurrent de Philip Roth, est de la même façon chargé de raconter et de porter des histoires que les autres personnages de Roth reconnaissent ne pas pouvoir exprimer correctement.

L'œuvre romanesque du Péruvien Mario Vargas Llosa est née d'une fascination pour la littérature française de son temps (les existentialistes des années 1950, l'engouement pour Flaubert des structuralistes...), mais c'est à Paris que le jeune journaliste a pu appréhender les auteurs importants de son continent et commencer à formuler son propre projet littéraire, qui prend appui sur l'histoire de son pays avec des moyens artistiques libérés par le détour européen. Les audaces du Nouveau Roman, en particulier les expériences menées autour du point de vue narratif, ont aidé de très nombreux auteurs étrangers à développer une vision propre et à pouvoir écrire sur leur expérience singulière avec des instruments neufs : le Paraguayen Augusto Roa Bastos est dans ce cas (*Moi, le Suprême*), mais il faudrait

---

5. G. Dessons, « L'homme ordinaire du langage ordinaire », *la Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000.

évoquer encore nombre d'auteurs arabes et maghrébins, antillais, africains..., sans parler de l'œuvre du Chinois Gao Xinjiang ou de celles des Indo-Anglais Salman Rushdie et Vikram Seth, qui embrassent de leur côté les mondes anglais et indiens.

Mais méfions-nous des cartographies trop rigides. Certains auteurs français contemporains n'ont pas abandonné l'ambition de porter le regard sur notre – ou « la » – société. Chacun à sa manière, Emmanuel Carrère, avec *l'Adversaire*<sup>6</sup>, et Jean Rolin, avec *la Clôture*<sup>7</sup>, revendiquent un tel projet. Il est d'ailleurs étonnant de relever combien les caractéristiques du roman français contemporain servent ce projet, pour peu que l'auteur se soucie de déporter son point de vue sur un objet extérieur à lui-même. Chez l'un et l'autre, en effet, le travail des narrateurs-écrivains est bien la clé de voûte de l'ouvrage.

Dans ces deux livres, Carrère et Rolin ont en commun de prendre pour sujet le monde ordinaire, que ce soit celui d'une famille banale des classes moyennes de la région lyonnaise ou celui du bas, le monde suburbain de la « misère ordinaire » aux portes de Paris. Les deux romanciers pratiquent également une écriture reposée, sans fioritures, très compréhensible, que son élégante simplicité destine à un public large mais dont le dépouillement frise l'austérité, ce qui lui confère sa noblesse littéraire (et dénote cette « nostalgie de la littérature » pointée par D. Viart) ; langue forgée aux entournares de codes littéraires précis (assez proche de « l'écriture blanche », mais aussi des accents de vérité que recherchent les écrivains d'autofiction, ou encore, dans le cas de Rolin, de l'ironie propre à l'écurie des Éditions de Minuit) et qui, loin de l'esthétisme propre aux avant-gardes ou des complaisances du roman romanesque, semble avoir resserré son effort sur un objet extérieur, voulant focaliser le sujet à partir d'une perspective inédite et, par là, faire le point sur certains moments de la société.

Mais décentrer le regard n'induit pas systématiquement la pratique d'un point de vue flottant ou indéterminé. Au contraire, l'écart suppose le plus souvent de toujours conserver visible la distance pratiquée, de sorte que l'angle de vue s'en trouve sans cesse étalonné. Les narrateurs-écrivains de Carrère et Rolin ne sont pas les « je » écrivant de l'autofiction, ce sont des personnages qui restituent leur regard en même temps que ce qu'ils regardent, ce qui est sans doute l'un des grands traits de l'art moderne. Ils se sont donné pour but de rapporter l'histoire des autres sans cesser de la commenter de leur propre voix, non pas pour y rencontrer matière à l'apologie de leur

---

6. Emmanuel Carrère, *l'Adversaire*, Paris, POL, 2000. Deux films se sont récemment inspirés de ce roman : de Laurent Cantet, *L'emploi du temps*, 2001 ; et de Nicole Garcia, *L'adversaire*, 2002 ; voir l'article de Cl.-M. Trémois, *Esprit*, août-septembre 2002.

7. Jean Rolin, *la Clôture*, Paris, POL, 2002.

moi, mais pour adosser ces histoires différentes à un narrateur référent, comme des épaules portent une caméra. Ceux écrivains se distinguent donc dans la mesure où leur art, qui utilise des moyens narratifs modernes, est mis au service d'un projet collectif patent.

### *Emmanuel Carrère : le soupçon en plein centre*

Si l'on s'en tient d'abord à une présentation d'ensemble de l'ouvrage, *l'Adversaire* met en récit un fait divers : c'est l'histoire, reprise depuis son début et menée jusqu'à son macabre terme, d'un homme, Jean-Claude Romand, qui, le 9 janvier 1993, a tué sa femme, ses enfants, ses parents, et tenté d'assassiner sa maîtresse avant de renoncer à mettre fin à ses propres jours, suivie de la relation de son procès.

L'enquête a révélé qu'il n'était pas médecin comme il le prétendait et, chose plus difficile encore à croire, qu'il n'était rien d'autre. Il mentait depuis dix-huit ans, et ce mensonge ne recouvrait rien. Près d'être découvert, il a préféré supprimer ceux dont il ne pouvait supporter le regard. Il a été condamné à la réclusion criminelle à perpétuité<sup>8</sup>.

Sur un deuxième plan, c'est la mise en scène des difficultés du romancier (le narrateur du livre étant Emmanuel Carrère lui-même) à raconter ce fait divers (il a arrêté de travailler à cette histoire pendant plus d'un an) et l'évocation des rapports qu'ont brièvement entretenus l'écrivain et le criminel, par lettre comme lors d'audiences en prison.

Sur un troisième et dernier plan, l'ouvrage cherche à percer le sens de cet acte :

J'ai essayé de raconter précisément, jour après jour, cette vie de solitude, d'imposture et d'absence. D'imaginer ce qui tournait dans sa tête au long d'heures vides, sans projet ni témoin, qu'il était supposé passer à son travail et passait en réalité sur des parkings d'autoroute ou dans les forêts du Jura. De comprendre, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun de nous<sup>9</sup>.

Si la tentative du romancier de comprendre rationnellement n'aboutit pas (un tel crime reste au bout du compte incompréhensible), en revanche et par là, le roman permet d'approcher un état de la vérité qui éclaire notre société sous un jour précis.

Car entreprendre de broser un tableau de la vie de Romand dans son couple, c'est procéder à la description d'une famille lambda, même si une fiche d'anthropomorphie sociologique situe celle-ci dans le milieu des cadres aisés catholiques de la bourgeoisie lyonnaise et environnante. C'est la famille type des sociétés occidentales contemporaines : le père et la mère, le garçon et la fille, le chien, la maison

---

8. E. Carrère, *l'Adversaire*, op. cit., 4<sup>e</sup> de couverture de la main de l'auteur.

9. *Ibid.*

– et les grands-parents, puis le cercle des amis proches, avec tout ce que cela induit de réunions joyeuses, de fêtes, de voyages... Le mensonge sur le très long terme, puis la folie meurtrière de Jean-Claude Romand font irruption, au beau milieu de ce cadre hypernormalisé.

Mais Romand est-il fou ? A-t-il été reconnu malade par les experts psychiatres ? Non. Ceux-ci s'accordent à reconnaître certaines pathologies au sujet Romand au moment de l'acte, mais force est de constater que le criminel est un sujet courtois, aimable ; il écrit bien, s'exprime parfaitement, ne souffre pas, ne fait état d'aucun trouble mental même bénin ; il est considéré comme un prisonnier modèle. Et c'est évidemment là l'insupportable, ce qui fait du cas Romand la manifestation d'un soupçon généralisable à l'ensemble de la société. *L'Adversaire* nous renvoie, dans un contexte européen pacifié, à la question du Mal intérieur, du Diable susceptible d'habiter chacun. Aussi ordinaires et banals soyons-nous, nous sommes tous des criminels en puissance : voici ce dont l'affaire Romand apporte une preuve. La redécouverte d'un ennemi moral intérieur replace la frontière entre le Bien et le Mal sur un théâtre intérieur invisible, dans un monde extérieur devenu le théâtre de l'apparent bonheur occidental. C'est cette banalisation du mal dans le monde d'un bonheur banalisé qui heurte, ou du moins qui fait question.

Les principaux motifs du roman français contemporain sont bien là. Ils tiennent, on l'a vu, à la singularité de la voix de l'auteur : mise en scène de l'écrivain écrivant, difficulté d'écrire, *work in progress*... On remarque aussi comment, revisitant le genre grand public du roman de fait divers policier, Carrère s'en écarte tout en permettant au plus grand nombre de le suivre. En effet, à l'énigme policière (inexistante ici) et au suspens (désamorcé puisque l'affaire est connue et qu'on en sait d'emblée l'issue), se substitue une interrogation métaphysique sur le mal par le biais d'un doute sur les motifs, puisqu'il n'est pas impossible que Romand ait tué pour camoufler derrière la folie meurtrière une préoccupation triviale (ses escroqueries financières étaient sur le point d'être découvertes par des proches). La disproportion invraisemblable entre la cause possible du crime et la démence de l'acte criminel plaide alors pour une défaillance mentale passagère. Il n'empêche, on ne connaîtra jamais les motifs véritables de cet acte et c'est bien ce qui est dérangeant, dans une société occidentale hyperrationnelle, dont les acteurs veulent tout comprendre et tout expliquer. Le roman désigne une zone d'ombre éternelle.

Sous les espèces d'un fait divers survenu en plein centre de notre monde ordinaire et dans notre ancrage historique d'« après » la religion et la politique, Carrère réintroduit *la* question métaphysique et philosophique par excellence, comme s'il lui avait importé par ce roman de l'actualiser, de lui redonner une chair historique. C'était

également le projet de *la Classe de neige*<sup>10</sup>, qui mettait en scène un drame pédophile rapporté par le propre fils du criminel, camarade de classe de la victime. Mais, dans les deux cas, seul le décentrement du regard (se mettre dans la peau d'un gosse<sup>11</sup>, se mettre dans la peau d'un criminel<sup>12</sup>) permet de faire le point, d'ajuster la vue, de saisir du réel, du vrai, et d'éclairer ou de tenter d'éclairer un peu de notre histoire.

### *Jean Rolin : un regard depuis les marges*

Au soupçon porté en plein centre de la société, Jean Rolin a préféré avec *la Clôture* un regard jeté depuis ses bords. De cet auteur marqué par le maoïsme militant de sa jeunesse<sup>13</sup> (engagement qui a déterminé une trajectoire, même s'il a fallu sortir du maoïsme pour exister vraiment), nous connaissons par ailleurs des récits de voyage<sup>14</sup> ou des choses rapportées des marges de la société<sup>15</sup>. Dans *la Clôture*, les deux éléments sont intimement liés puisque le roman est le fruit d'une *expérience* : effectuer un voyage en pleine zone – mais aux portes de Paris.

*La Clôture* se présente donc comme le journal de bord du narrateur-écrivain, tenu jour après jour pendant plus d'une année, parti de longs moments (des semaines entières, pendant lesquelles il dort le plus souvent dans un hôtel automatique, un *Formule 1*) auprès des gens de la zone : des sans-domicile fixe, des prostituées (« Albanaises » contre « Africaines »), des dealers, des clochards, des squatters, des toxicomanes, des alcooliques, des immigrés (« Africains », « Arabes »), en bref, tous ceux qui vivent, sinon le mal (puisque'il n'y a pas ici de regard moral), du moins la misère aux portes de Paris, dans un *no man's land* que le romancier a délimité à un secteur qui s'étend, sur une bande de terrain allant des boulevards des Maréchaux jusqu'à quelques centaines de mètres plus loin, du boulevard du Maréchal-Ney (porte de Saint-Ouen) au boulevard Sérurier (porte de Pantin). Par là, le lecteur se trouve projeté d'emblée dans des lieux que toute personne intégrée dans la société prend toujours soin d'éviter (parce qu'il y a danger à les fréquenter). Dans ces lieux proprement *inconnus* de tous (si ce n'est par certains téléfilms policiers), le lecteur va donc côtoyer des personnes *différentes*, si différentes

10. E. Carrère, *la Classe de neige*, Paris, POL, 1996.

11. Parmi les Américains, Russel Banks y réussit parfaitement dans *Sous le règne de Bone*, par exemple.

12. Toujours chez les Américains, c'est ce qui faisait l'originalité de *De sang froid*, de Truman Capote.

13. Voir J. Rolin, *l'Organisation*, Paris, Gallimard, 1996.

14. En particulier le *Journal de Gand aux Aléoutiennes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, rééd. Payot, 1995.

15. Par exemple *Zones*, Paris, Gallimard, 1995, rééd. Folio, 1997.



qu'elles sont passées à ces oubliettes de la ville que sont leurs périphéries indéterminées faites de piles d'autoroutes, de terrains vagues, de tunnels, de parkings et de chantiers en souffrance. Si l'on rapporte ce projet au corpus des caractéristiques du roman français d'aujourd'hui, il est clair qu'ici, le narrateur-écrivain est proprement « à la rue » puisqu'il a choisi d'être projeté dans une extériorité pure et de raconter ceux qui ne connaissent pas le centre.

Que raconte le livre ? L'histoire parallèle mais très vite entrelacée de Michel Ney, fils de tonnelier devenu maréchal d'empire, fait duc d'Elchingen et prince de la Moskova par Bonaparte, qui rejoignit le parti de Louis XVIII mais qui, rallié à l'empereur débarquant de l'île d'Elbe alors qu'il avait reçu ordre de l'arrêter, fut fusillé par les Bourbons à la Restauration ; et celle de quelques personnes hantant les alentours des boulevards extérieurs de Paris, depuis le boulevard Ney jusqu'à une certaine rue de la Clôture, derrière le bassin de La Villette. Mais comment raconter cette double histoire ? En concevant le projet

assez vaste et confus d'écrire sur le maréchal Ney du point de vue du boulevard qui porte son nom. Ou, ce qui revient au même (au moins sous le rapport de l'ampleur et de la confusion), d'écrire sur le boulevard qui relie la porte de Saint-Ouen à la porte d'Aubervilliers, mais du point de vue présumé du maréchal Ney<sup>16</sup>.

Le ton légèrement moqueur et distancié est donné. L'une des grandes originalités de ce roman est en effet de pratiquer un télescopage spatio-temporel permanent entre les deux sujets, par exemple en rapportant les faits sous le double calendrier du temps de l'Histoire et du temps de la zone d'aujourd'hui<sup>17</sup>. Cela débouche, non seulement sur un mélange amusant des genres arrêtés que sont le journal de voyage et le roman historique, mais surtout sur un ton comique qui – chose surprenante – ne dessert pas les personnages.

L'angle imaginé pour lier les deux histoires et les deux temps dans un même traitement romanesque est militaire. S'agissant de la vie de Michel Ney, cela semble aller de soi, mais s'agissant des zonards d'aujourd'hui, un tel procédé a des conséquences immédiates. Le télescopage entre le très noble (Ney, le guerrier, le héros, le personnage historique, sa légende) et le très bas (au ras du bitume, des tessons de bouteilles, des ordures, des shooteuses et des préservatifs usagés, les miséreux qui semblent de prime abord ne même pas habiter leur propre histoire puisqu'ils sont les jouets de forces qui les

16. J. Rolin, *la Clôture*, *op. cit.*, p. 17-18.

17. « La veille de la bataille, tandis que Napoléon, de son côté, grignotait une poitrine de mouton arrosée d'un demi-verre de chambertin, je constatai quant à moi que le distributeur automatique de plats chauds installé dans le hall de l'hôtel Formule 1 était en panne »... (J. Rolin, *la Clôture*, *op. cit.*, p. 105).

dépassent – la politique, l'économie, les relations internationales...) a au moins trois effets.

Tout d'abord, le paradigme militaire sous-entend que l'effort constant des zonards pour garder la tête hors de l'eau est vécu comme une vraie guerre. De fait, nombre de situations (la lutte pour un territoire, les assassinats...) sont des situations de guerre. À la violence de la retraite de Russie de Ney, correspond sur « son » boulevard la violence d'un tireur fou que la police finit par abattre, ou bien celle de l'assassinat sauvage d'une prostituée de l'Est. Ensuite, il provoque la constitution d'un registre héroïcomique obtenu par l'entrechoc du noble et du vulgaire (l'entrelacs serré d'une langue héroïque et d'une autre, triviale) ; les effets comiques détendent le récit et créent de petites poches de décompression par lesquelles les zonards entretiennent avec eux-mêmes une distance critique indispensable à leur survie.

Enfin, un tel paradigme engage aussi une certaine manière du narrateur, lequel aborde son sujet en stratège militaire raisonnant en termes de « dispositif », d'« aile gauche » ou d'« aile droite »... ce qui ne va pas non plus sans un certain comique. Une telle mise à distance est évidemment indispensable à l'écrivain pour mener à bien son projet en évitant de sombrer dans le pathos, dans un misérabilisme qui ruinerait son entreprise. Le paradigme militaire justifie donc la froideur souvent ironique d'une écriture presque photographique, qui procède à la fois du relevé cadastral et de l'observation ornithologique. Il est évident que l'écriture comme en apesanteur pratiquée par nombre des romanciers contemporains trouve là une assiette solide, stratégie d'écriture favorisant la bonne distance de l'écrivain à son sujet : ni trop près ni trop loin, pas plus en position de défense militante des infortunés qu'en voyeurisme réaliste, simplement (mais c'est là toute la difficulté) en empathie avec des personnes aux prises avec des histoires dures.

### *Refaire un seul monde*

À mesure qu'avance le livre, se dessinent deux principales catégories de personnes que rencontre le narrateur-écrivain. Il y a tout d'abord ceux qui ont derrière eux une histoire personnelle traumatique et qui ont dérapé. C'est un peu le cas de Gérard Cerbère, l'un des principaux personnages du roman, qui, d'échec professionnel en échec professionnel (parce qu'il est paresseux et de rapport difficile, « asocial », dirait-on), s'est retrouvé à vivre en squat avant de s'installer dans une caravane sise à l'intérieur d'une pile de pont du périphérique. C'est le cas de Daniel, naguère travailleur de nuit, qui n'a pas supporté d'avoir été trompé par sa femme ; et de Jean, dont on dit

qu'il a été pédophile, ou encore de Robert Lepieux, l'ex-tôlard... On s'aperçoit que ces personnes ne sont pas des victimes d'un système social libéral implacable (même si on se doute que des logiques économiques ont accéléré la chute de certains) mais d'abord les acteurs de leur propre vie, les moteurs de leur propre trajectoire – responsables d'eux-mêmes, en somme. Tous ont été touchés par le mal. Tous ont quelque chose à se reprocher ou à reprocher à quelqu'un.

Il y a ensuite ceux qui, en amont, entretiennent une histoire secrète les reliant à l'Histoire – la grande –, comme si le paradigme militaire découlant de Ney (lui aussi éjecté de l'histoire puisque exécuté par les Bourbons, ce dont Chateaubriand s'était indigné) avait contaminé tous les personnages. C'est Saïd Ferdi, un ancien combattant du FLN algérien qui, au beau milieu de la guerre d'indépendance, est passé harki ; il est aujourd'hui le gardien de la halle aux Cuirs. C'est Byblos, autrefois agent des renseignements libanais et qui a servi dans une milice chrétienne. C'est surtout le Zaïrois Lito, l'ex-officier des Forces armées du maréchal-président Mobutu passé ensuite chez Laurent-Désiré Kabila, aujourd'hui agent de sécurité d'un *McDonald's*.

L'un des effets du rapprochement fictif opéré par le narrateur-écrivain entre Ney et son boulevard est alors de réinscrire tous ces gens dans une épaisseur historique et, par là, dans un seul et même monde. Le détour par la narration et par la comparaison imaginaire entre Ney et les zonards verse la petite et la grande histoires dans un seul récit abolissant les étanchéités narratives pour finalement créer une même société : la mise en parallèle de Lito (fuyant la police politique de la République démocratique du Congo) et de Ney autour du motif de la trahison est frappante, de même le parallèle entre le champ de ruines de la retraite de Russie et le champ de ruines de la Clôture. De la même façon encore, certains effets héroïcomiques réinstallent une circularité et fondent du commun entre petits et grands. Par exemple, l'anecdote historique que rapporte Rolin selon laquelle, juste avant son exécution, le maréchal Ney écoutait avec plaisir des airs de flûte à la mode résonne avec un autre passage où un certain William, pris de boisson, fait l'éloge de Johnny Hallyday, le pilier de bistrot et le maréchal d'empire se retrouvant alors autour d'une passion partagée pour les variétés, gueux et rois participant du même monde.

La mise en fiction à laquelle procède le narrateur-écrivain permet enfin aux personnes réelles rencontrées de se constituer peu à peu en tant que personnages à part entière. C'est le cas d'un Gérard, par exemple, qui « se la raconte », selon l'expression courante : rapportant son court séjour en Australie, il se met à fabuler, arrange les événements, se met en scène, construisant par là sa propre autofiction et

devenant l'un des (nombreux) « protagonistes de ce récit<sup>18</sup> ». Comment des personnages réels peuvent devenir les personnages d'un roman, voilà ce que montre le mouvement de la double enquête historique de Jean Rolin.

### *Penser avec la fiction*

Sous son apparente simplicité, *la Clôture* est un livre riche et dense, qui dresse le constat d'un monde déchiré, constat à partir duquel il devient presque sans l'avoir voulu le lieu d'un remembrement, la mise en récit engendrant une fiction qui permet *in fine* de reconstituer du commun. Le statut des dialogues est révélateur. On aurait pu s'attendre à ce que la langue des paumés des boulevards soit une langue stigmatisante, déstructurée : on imagine ce qu'un écrivain à tendance esthétisante aurait pu faire (dans le registre du « tordre le cou à la langue » pour faire dans le *trash*, dans l'hypercontemporain, pour recréer la langue de la zone...). Non, la langue de ces zonards est limpide sous la plume de Jean Rolin : à peine retravaillée, juste un peu simplifiée, restituée dans son élégance populaire, sans forcer aucun effet. Souvent humoristique, elle s'accorde merveilleusement à la phrase ironique, elle aussi élégante, du narrateur-écrivain.

On le voit avec ces auteurs, le roman français contemporain est capable du meilleur. Le jeu entre des objets dissemblables (le maréchal Ney et Gérard Cerbère, le noble et le vulgaire, le proche et le lointain), le déplacement sur des objets étrangers (le narrateur-écrivain de Carrère investissant le monde intérieur du futur assassin en série Romand), la distance critique ironique du narrateur-écrivain vis-à-vis de son objet... : ce travail propose bien au lecteur les moyens d'en comprendre davantage, la fiction permettant de penser d'une autre façon, d'appréhender avec un autre regard et de nouveaux paramètres. Ainsi, le fait divers tel que le donne à voir Carrère nous montre un peu plus que nous ne connaissons de l'individu dans la société démocratique contemporaine : en un sens, il laisse à penser que l'individu démocratique serait par nature mauvais, que son état naturel serait le mal tout autant que le bien, ce que la généralisation et pour ainsi dire la globalisation de la culture policière (au sens large) dans les vecteurs artistiques populaires aussi bien que « nobles » (dans le roman, mais surtout à l'écran et en premier lieu à la télévision, où les paradigmes de la violence et du crime sont omniprésents, dans les fictions comme dans les documentaires ou les

---

18. J. Rolin, *la Clôture*, *op. cit.*, p. 73.

émissions de plateau) montre à l'évidence – phénomène que nous n'apprécions sans doute pas à sa pleine mesure.

Carrère et Rolin utilisent pleinement les moyens du roman contemporain français. Mais l'efficacité qui les caractérise suggère une place nouvelle à l'écrivain d'aujourd'hui, une place adaptée à son époque : non pas en surplomb de la société – pas plus en deçà qu'au-dessus, d'ailleurs – mais en son sein, au plus près des forces qui travaillent l'après-89 (fin de l'affrontement Est-Ouest, triomphe du libéralisme et prémisses de la globalisation économique) ; non pas soucieux de faire l'histoire par on ne sait quelle capacité esthétique à produire du nouveau, mais soucieux de rapporter de l'histoire et de voir du nouveau ou du fort dans l'ordinaire apparent ; de restituer du vrai en étant allé chercher de l'autre, en somme.

Tous deux font du travail de l'écrivain un voyage : car se fondre dans l'autre est un vrai voyage. Que ce voyage soit intérieur pour Carrère, physique pour Rolin, il s'agit à chaque fois d'une expérience de décentrement qui provoque une mise en danger pour enquêter sur les origines, sur un état donné du réel. De ce voyage, l'un rapporte du collectif des signes inquiétants de la permanence du mal dans la plénitude de manifestation d'une liberté individuelle ; l'autre, parti observer le marginal et le dispersé, revient avec du collectif. Carrère repère du mal et de la marge dans le commun (en examinant comment le mal trouve à se manifester au sein de sociétés sans histoire) quand Rolin découvre dans les marges du collectif (les personnages étant réintégrés dans le cercle du commun des mortels par le mal, comme si la seule histoire possible était une histoire du mal). Les deux romanciers rapportent ainsi de leur exploration un éclairage sur le mal dans notre société, celui-ci étant à la fois envisagé comme l'un des ressorts majeurs de la création du social (Rolin) et comme possiblement destructeur de ce même lien (Carrère).

Ce sont là des coups de sonde bien différents de ce qu'était le roman social de jadis, dira-t-on. Leur intérêt est pourtant de montrer comment un tel projet trouve à notre époque une expression artistique appropriée et comment les moyens romanesques d'aujourd'hui ne condamnent pas le roman français à la seule étude de lui-même par le sujet écrivain. Au fond, tout n'est jamais qu'une question de point de vue.

Paul Garapon