

## LES LIGNES ANGLAISES D'EMMANUEL CARRÈRE : LA GREFFE DE *BRAVOURE*

MARINELLA TERMITE<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Emmanuel Carrère's English lines: the case of grafting in the novel Bravoure.* The kind of sharing that supports the testamentary type of tools is based as much on the transmission of programmatic filiation as on creative networks capable of bypassing any lineage. The written page is thus submitted to the test of time and space by questioning its genesis, its transformations but especially the scriptural means to explore the limits and advantages of sharing. How does one read by writing ? How does heritage act upon the rewriting of any texts ? What remains of M. Shelley's *Frankenstein* in E. Carrère's *Bravoure*?

**Key Words:** *Emmanuel Carrère, Mary Shelley, Heritage, Disinheritance*

**REZUMAT.** *Rândurile englezești ale lui Emmanuel Carrère: grefa din romanul Bravoure.* Genul de intertextualitate pe care se sprijină instrumentarul de tip testamentar se bazează, în egală măsură, pe transmiterea unei filiații programatice, ca și pe acele rețele creative apte să opereze în afara oricărei descendențe. Pagina scrisă este astfel supusă testului timpului și spațiului prin investigarea genezei, a transformărilor sale, dar mai cu seamă a mijloacelor scripturale de explorare a limitărilor și avantajelor intertextualității. Cum se citește scriind? Cum acționează moștenirea textuală asupra procesului de rescriere a oricărui text? Ce rămâne din *Frankenstein*-ul lui Mary Shelley în romanul *Bravoure* al lui Emmanuel Carrère?

**Cuvinte-cheie:** *Emmanuel Carrère, Mary Shelley, Moștenire, Dezmoștenire*

---

<sup>1</sup> *L'article est un Hommage: Centenaire de la Grande Union Roumaine de 1918.* Marinella TERMITE est maître de conférences en littérature française au Département de Lettres Langues Arts de l'Université de Bari, où elle poursuit ses recherches sur la production actuelle à l'intérieur du Groupe de recherche sur l'extrême contemporain (GREC - www.grecart.it). E-mail: marinella.termite@uniba.it

L'esprit de partage qui soutient l'outil testamentaire s'appuie tant sur la transmission d'une filiation programmatique que sur des réseaux créatifs capables de faire court-circuiter toute lignée. Entre dimension communautaire et dimension individuelle, c'est la page qui se met à l'épreuve du temps et de l'espace en questionnant sa genèse, ses transformations mais notamment aussi les moyens scripturaux pour explorer les limites et les atouts du partage. Loin de se replier sur les postures réceptives externes au texte, l'acte de lire forge ainsi l'acte d'écrire, tout en posant sans cesse le problème de l'unicité de l'œuvre. Comment les mécanismes de lecture se font-ils écriture ? Comment cet héritage agit-il dans la réécriture de certains textes en sauvegardant l'authenticité de cette pratique ?

La production française d'aujourd'hui s'attarde beaucoup sur ces enjeux tout en adoptant plusieurs perspectives – de l'identification des œuvres de référence, même à travers les entretiens, à l'attrait pour la biographie de certains artistes, en passant par le défi de traverser leurs œuvres avec d'autres plumes et d'autres sensibilités. C'est là que le positionnement face à un modèle établi implique une attitude critique du point de vue, capable de mêler la réflexion à la création et d'expérimenter le pouvoir fictionnel de cet expédient. Cette étude vise ainsi à analyser les conditions d'héritage et de déshéritage qui animent en particulier *Bravoure* d'Emmanuel Carrère (1984)<sup>2</sup>. Ce roman adopte *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley paru en 1818 et en explore d'autres possibilités narratives. Exemple d'infra-littérature à vocation ultra-littéraire, d'après les catégories de « littérature à la limite » définies par Matteo Majorano<sup>3</sup>, l'œuvre de Carrère reprend un personnage porteur du mythe de la création que les nombreuses adaptations au théâtre et au cinéma ont inscrit dans le cadre de la science-fiction – à cause de son côté fantastique – et de la mise en question de la figure du créateur. L'histoire du docteur Victor Frankenstein et de sa créature anonyme réalisée à partir de fragments de cadavres humains s'est imposée sur son auteur de même que la créature monstrueuse sur son créateur. C'est pour cela que la nature du principe de vie tant du personnage que de l'œuvre s'appuie sur un principe fantomatique, capable d'éveiller sans cesse les tensions autour de la source. Les variations sentimentales concernant notamment la peur, la crainte, l'effroi, en favorisent l'éclatement. Entre le Prométhée grec qui avait attiré la colère de

<sup>2</sup> É. Carrère, *Bravoure* [1984], Paris, Gallimard, « Folio », 2012.

<sup>3</sup> Cf. M. Majorano, *Questions en attente*, in Id. (éd.), *Chercher la limite*, Bari, B.A. Graphis, « Marges critiques/Margini critici », 2008, p. XIII-XXIII. D'après ce critique, si la littérature non-littérature est celle qui renonce à l'artifice, au vrai mensonge de l'art, la méta-littérature bâtit la construction romanesque sur la nature de l'objet narratif. L'infra-littérature rédige l'inventaire des possibles à partir de tous les expédients narratifs alors que l'ultra-littérature implique un détachement total des modèles littéraires.

Zeus et le Prométhée latin qui avait insisté sur la possibilité de façonner de nouveaux êtres humains, les bribes mises en évidence et les métamorphoses envisagées jouent avec une empreinte à capturer selon les codes contradictoires de la nature humaine, ceux qui font des sentiments les outils les plus authentiques de la création en mettant en relation le créateur et sa créature même à travers des effets paradoxaux.

Cette approche tient compte des postures « auteur-lecteur » qui gèrent la remise en scène scripturale de l'intrigue, de la manière de recréer des personnages et des situations narratives mais surtout de la façon d'investir les sentiments du partage d'une œuvre bâtie entre autres autour de la peur, sentiment, par ailleurs, controversé de mésalliance. Que reste-t-il du Frankenstein de Mary Shelley dans *Bravoure* ? Comment cette œuvre reconfigure-t-elle les pages de Carrère ? Y a-t-il un autre « après » possible pour ce texte ? Pourquoi ce choix anglais ? Sensibles aux formes de jeu et d'illusion, l'impact de l'écriture de Carrère avec un imaginaire non-français<sup>4</sup> questionne ainsi d'autres implications aux effets transculturels qui mériteraient d'être approfondies. Ces aspects pourraient réorienter la fonction littéraire de toute notion d'héritage et/ou de transmission dans un contexte qui retravaille de près la notion d'étrangeté – en la rendant, dans ce cas, encore plus problématique – et qui la met en tension activement par les détours sentimentaux.

### **Au plus près de la source**

S'emparer d'une œuvre, en déconstruire les codes afin de créer un effet d'illimitation implique une attention plus marquée aux points de fuite de la page et aux réseaux qui la maintiennent en vie du côté littéraire. En même temps, l'effet de déplacement engendré est de nature fonctionnelle puisque le contexte de référence de départ se réduit pour assurer un espace polymorphe, modulable selon le goût du transitoire. Face à cette souplesse et aux risques de dissolution d'un imaginaire dans celui d'autrui, la page organise une forme de résistance qui en garantit l'unicité. La dimension fantomatique où le texte-source se met à l'abri tout en poursuivant la quête de la profondeur en danger, accentue la volonté de retravailler la notion scripturale d'origine. La langue est

---

<sup>4</sup> Le nom de Frankenstein circule dans plusieurs textes anglais en confirmant – entre autres – l'attraction pour le gothique (cf. les nouvelles de M. G. Lewis). L'homme artificiel s'impose de plus en plus comme un élément porteur d'une nouvelle ontologie dans le cadre de la tradition du XVIII<sup>ème</sup> siècle qui commence par interroger de manière ponctuelle les raisons scientifiques de l'espace littéraire. À ce propos, la déconstruction des codes de l'humain apparaît également dans *Miroirs des événements actuels* (1790) de F.-F. Nogaret mais, d'après la reconstruction de J. Montenot, M. Shelley n'aurait pas pu avoir lu ce texte avant de commencer son Frankenstein (« Lire », mars 2018, p. 100-103).

ainsi impliquée dans ce processus puisqu'elle joue aux revenants pour manipuler les différentes situations narratives. Lorsqu'elle se charge des traits de l'étrangeté, elle secoue l'espace littéraire. C'est le cas des lignes anglo-saxonnes qui pénètrent dans le contexte français actuel par le biais du gothique et de ses issues fantastiques. Si la lecture de Lovecraft de la part de Houellebecq dresse un profil biographique de cet écrivain sans en faire tout de même une biographie, l'approche critique agit dans l'écriture en se faisant écriture au moment où le démontage de l'œuvre détourne toute contrainte culturelle. C'est le cas de la figure de Macbeth qui – de Shakespeare à Senges en passant par Ionesco – témoigne d'une instabilité spectrale capable de questionner, à différentes voix, la fragilité du pouvoir. Les variations par rapport à la source anglaise se déploient dans un contexte littéraire favorable au développement des contradictions qui rendent l'arrière-fond de l'intrigue.

En construisant son univers sur l'érudition et sur son équilibre controversé avec l'invention, Senges exploite des ressources théâtrales comme l'utilisation du faux-monologue et des indications ambiguës « sortir/entrer » du titre de son texte, bref mais dense, afin d'entamer une réflexion rusée sur toutes sortes de savoir, scientifique et littéraire<sup>5</sup>. L'hypothèse s'impose comme outil de fermentation créatrice qui permet d'échapper à la fixité ; le démontage investit l'approche scripturale de manière à ce que le risque de sédentarité est détourné par le goût de l'incertitude. La lecture apparaît alors comme une voie pour partager le désir de raconter en creusant dans les ombres, dans les marginalités pour en développer les aspects cachés ou suspendus.

Avec *Sort l'assassin, entre le spectre*, Senges guette les figures anonymes, prêt à en saisir la moindre hésitation pour donner forme à la narration. L'accumulation précieuse de motifs liés aux autres Macbeth compose une réalité ouatée par des indices souples qui miment de l'intérieur le sens d'appartenance historique du personnage principal et rendent son identité changeante par rapport à la transformation de ses fonctions narratives (entrer, sortir, identifier des à part, dialoguer aussi avec des personnages fictifs). L'illusion optique qui en dérive accepte la fluidité de tous ses profils possibles. Comme dans *Études de silhouettes* (2010) où des phrases inachevées et abandonnées sur un cahier de Kafka prendront vie, toute passivité des marges est dépassée ; la soif de connaissance vouée à une totalité impossible à atteindre, même dans le cas de ce Macbeth, se fragmente et, entre gloses et commentaires, évite la bêtise de l'excès

---

<sup>5</sup> Cf. les jeux avec l'anatomie (*Veuves au maquillage*, 2000), la ressource poétique de la botanique (*Ruines-de-Rome*, 2002), les projets d'urbanisme pour démanteler toute tentation utopiste (*Géométrie dans la poussière*, 2004), les incongruités géographiques (*La Réfutation majeure: version française, d'après Refutatio major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, 2004), la mise en question des lois de la physique avec les effets des corps en chute (*Essais fragiles d'aplomb*, 2002).

et de la reproduction du texte-source. En s'appuyant sur le côté végétatif de toute œuvre, Senges déclenche un effet-diffraction qui rend vivant, végétal, tout ce qui ne l'est pas. *Sort l'assassin, entre le spectre* se caractérise par une énonciation fluctuante entre tyran et comédien, ce qui transforme le personnage principal en fantôme pour saisir l'essence active de la réécriture, comme si l'ombre – outil du partage – prenait la place du texte original. C'est ce type de déplacement qui travaille de près les choix de Senges et qui interroge la nature de ses testaments scripturaux. Qui est alors Macbeth ?

Chez Shakespeare, Macbeth est un roi victorieux en bataille qui, dépourvu de postérité directe, éprouve sa hantise face à ce manque et la traduit sous forme de spectralité. Cet aspect sombre justifie l'apparition d'un arrière-monde où l'invisible et le maléfique l'emportent. Mais là où les stratégies du désir se mettent au travail dans l'imaginaire, le surnaturel – avec notamment les scènes des sorcières – se charge de leur gestion et laisse fleurir des hallucinations tournées vers des sentiments tumultueux. La peur se mélange ainsi à l'horreur et tous les deux se posent comme le couple incontournable de toute définition du pouvoir puisqu'ils agissent ensemble sur les choix du roi. Macbeth le reconnaît dans son à part :

Certes la peur vécue  
Est moindre que l'horreur que l'on imagine  
Car ces pensées, qui ne font pour l'instant que rêver le  
Meurtre,  
Secouent déjà si fort l'unité de mon être  
Que ma raison en étouffe, rien qu'à en former les images  
Et que rien n'est, pour elle, sinon cela, qui, n'est pas<sup>6</sup>

Par ailleurs, chez Ionesco les modèles de souverains – Macbett, Duncan, Macol – constituent une parodie du discours politique où la dénonciation de toute tyrannie passe notamment par l'incohérence de la structure logique au niveau linguistique et narratif. La mise en scène de la déraison – source d'imprécisions et de fluctuations – fait éclater les sentiments de haine et de peur – marques d'identité du pouvoir. Reconnu par Macbett comme « l'incarnation de la générosité »<sup>7</sup>, expression de courage, vertu et loyauté, Duncan est par contre considéré par Glamis comme « un tyran, un usurpateur, un despote, un dictateur, un mécréant, un ogre, un âne, une oie, pire que cela »<sup>8</sup>. Ces postures instables qui s'amplifient par des listes de dénominations constituent un cadre de référence déstabilisant où les variations autour de la peur installent un décor sombre et voué à l'inachèvement. La peur grandit dans la réciprocité des

<sup>6</sup> W. Shakespeare, *Macbeth*, traduction et édition d'Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio », 2016, p. 31.

<sup>7</sup> E. Ionesco, *Macbett*, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2013, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 16.

situations de danger. Banco a peur pour Macbett<sup>9</sup> alors que la perception d'une autre présence soutenue par le mouvement incongru des arbres engendre ce sentiment chez le roi<sup>10</sup>. Les répliques à écho (avec la reprise des mêmes bribes de phrases) que Macbett entretient avec Banco<sup>11</sup> et qui prolongent l'effet envoûtant de la peur matérialisée par les sorcières contribuent à rendre une démarche hallucinatoire où les questionnements de Macbett mettent en évidence constamment les relations causes-effets. L'attention aux frémissements de la forêt et à l'humanisation de cette présence végétale capable de marcher en prenant les armes contre l'ennemi mène l'intrigue au bout du réel pour favoriser l'exploration des zones cachées de la sensibilité de Macbett. Ses contradictions apparaissent autour de la peur : en avoir et ne pas en avoir<sup>12</sup>. Les sorcières soulignent ces incongruités alors que lady Duncan (elle aussi à l'identité douteuse : lady Macbett ou lady Duncan) impose un côté plus rassurant<sup>13</sup>. Tout au long de la pièce Macbett essaiera de prendre les distances de la peur en reconnaissant le rôle du spectre par décantation.

Macbett : Vous n'aviez pas cru à la réalité de Banco. Vous avez l'air de croire que Duncan existe et qu'il est là sur ce trône [...] À moi de vous dire maintenant : ce n'est qu'un spectre<sup>14</sup>.

Macbett, *chantant* : Hélas, hélas, hélas ! cette fois ce n'est pas un spectre qui m'apparaît, ce n'est pas un spectre qui m'apparaît, cette fois [...] Où la retrouver ? Elle doit avoir disparu dans les vapeurs ou dans les airs. Nous n'avons pas de machines volantes pour la retrouver, ni des appareils qui détectent les corps inconnus à distance.<sup>15</sup>

Or le texte de Shakespeare et celui de Ionesco partagent les mêmes sentiments – de peur et de haine – pour rendre l'instabilité de l'intrigue. De même *Sort l'assassin, entre le spectre* dévisage le rôle de la peur comme limite de l'humain de manière à ce que les hésitations questionnent toutes sortes de variations identitaires des postures du roi en laissant des marges possibles à l'improvisation comme moyen distinguer le vrai du faux. Tout sentiment est ainsi un piège pour mettre le personnage à l'épreuve de l'intrigue.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 43 : « On dirait que les arbres voudraient s'arracher à la terre, avec leurs racines. Pourvu qu'ils ne tombent pas sur nos têtes. [...] Vous m'avez fait peur. Je ne savais pas qu'il y avait quelqu'un là. Ce n'est qu'une vieille femme. Elle m'a l'air d'une sorcière ».

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 45, 47, 48.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 43, 53.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 64 : « Lady Duncan à Macbett : [...] Guéris-toi. Tu n'as jamais eu peur de tuer quand un autre te l'ordonnait. À présent, la peur pourrait t'accabler. Décharge-toi sur moi. Je puis te rassurer, te promettre que tu ne seras vaincu par aucun homme né d'une femme, ton armée ne sera vaincue par aucune autre armée, sauf si c'est la forêt qui se fait régiment et avance contre toi ».

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 104.

Le roi prend conscience de la complexité de l'humain et il en explore les contradictions par le biais des enjeux de la théâtralité. La démarche analogique ne les assimile pas mais les expose sur la scène sous les masques rusés du comédien. Tout en reconnaissant ses peurs dans un rapport bouleversant entre proie et prédateur et sans négliger la pitié envers les hommes tués, le roi-comédien exprime la nécessité d'être Macbeth de manière à fixer un point de repère, une dénomination possible.

Cette identité gère les situations, les événements, la prise de parole de tout le monde – certitude fondée sur l'assurance de connaître tout à l'avance et sur la peur d'être traqué par les situations. En effet, le pouvoir se fonde sur le fait d'être seigneur de l'espace, sur la méfiance des certitudes mêmes les plus solides comme les murs, sur la noblesse de l'appréciation de l'art, expression de l'extension de son pouvoir. Le pouvoir est représentation tant pour le roi que pour un acteur qui se met en confiance avec son public. C'est là que Senges développe la notion de partage. Loin de reprendre seulement des traces des autres Macbeth sous forme d'évocation des séquences essentielles, il construit une intrigue sur un réseau critique qui fait de la lecture un sujet d'écriture.

[...] lire entre les lignes, n'est-ce pas, c'est la seule façon de surmonter l'ennui de la relecture, et c'est encore de quoi tromper la solitude [...] En lisant comme s'il devait gratter chaque mot pour l'effacer, il tente de comprendre les gestes du roi Macbeth, ses crimes, ses illusions, sa folie, sa lassitude peut-être<sup>16</sup>

Chaque mot est ainsi porteur de théâtralité, capable de faire et de contrefaire à la fois, de monter et de démonter tous les artifices et les rouages de l'écriture. Observer et être observé diffracte et multiplie les effets de l'acte de lire.

L'acteur apparaît sous forme de Macbeth en soulignant la fonction de l'apparence et le rôle de sa prise de parole. Le comédien-Macbeth garde des traces de son interprétation une fois qu'elle est finie. Sa lucidité fait glisser le narrateur entre deux positionnements (roi et comédien). Les références à la forêt en marche, aux trois sorcières, à la révolte du peuple qui renvoient à la pièce shakespearienne sont reprises et traversées par le doute et l'exigence de prendre des décisions. Tout est hypothèse (être ou ne pas être) et chaque posture est analysée en profondeur. Être Macbeth pour un tyran n'a rien d'intéressant puisque c'est une évidence. Par contre, être Macbeth pour un comédien signifie postuler un rôle, un rôle qui se construit à travers la lecture et les différentes interprétations possibles de la figure de ce roi mais qui permet également de bâtir un réseau par ressemblance.

Être Macbeth, ce n'est pas seulement lire ou se souvenir de la lecture, c'est tacher de se rappeler à quoi ressemblait le Macbeth de tel théâtre dans la

---

<sup>16</sup> P. Senges, *Sort l'assassin, entre le spectre*, Paris, Verticales, 2006, p. 85.

version de *Tel ou Tel*, et à quoi ressemblait son décor, et à quoi ressemblait son désarroi face à l'inéluctable progression des insurgés<sup>17</sup>.

La lecture se traduit en souvenir, en apprentissage et c'est le côté spectral de l'ombre qui s'impose dans la technique d'entraînement à parler comme le personnage, à définir la nature des relations humaines par une série de négations. Ces indices qui peuvent aider à démêler les ambiguïtés dans le cadre d'une démonstration réinventent l'apparence et confirment l'incohérence, l'infidélité comme « une règle de la nature »<sup>18</sup>.

Si j'ai été le Macbeth véritable, j'ai été un imposteur, ce qui rend plus difficile encore la distinction entre tyran réel et tyran de comédie. L'essentiel, quand j'étais Macbeth, peu importe lequel, était de sauver ma peau en me méfiant comme de la vérole de toute forme d'authenticité<sup>19</sup>.

Le Macbeth de Senegales acquiert alors une identité loin de son incarnation dans la figure du roi et dans celle du comédien. C'est là que réside son caractère spectral, un trait qui prend les distances des figures propres à la spectralité, comme les fantômes et les sorcières. Le décalage des rôles soutenu par une énonciation fluctuante et rusée – entre tyran et comédien –, le goût de l'imposture qui ouvre la faille temporelle pour démêler le possible du probable, la visibilité des outils de la mise en scène détournent l'apparence et mettent en doute toute forme d'authenticité. Par conséquent, le roi d'Écosse qui n'est plus fidèle à lui-même matérialise l'essence du pouvoir avec des variations clownesques, mais se dépouille de son identité d'assassin. Cet effet de diffraction impose ainsi les formes de la théâtralité qui font de la "disparition" et du "vide" le meilleur moyen de frôler les personnages en les transformant en fantômes pour continuer l'exploration de l'écriture à travers les "à part", comme l'érudition.

Loin d'être une garantie de stabilité, les références aux autres Macbeth mettent en mouvement les analogies en montrant tant l'acte de création que l'acte de réception à la fois. Le sabotage des piliers du narratif, comme l'encadrement et l'orthogonalité, et du théâtral, comme la structure mobile du décor et des points de vue, laisse proliférer le côté végétatif de l'œuvre mais cet aspect ne se pose plus comme un trait douteux de la qualité même de l'œuvre. Au contraire, il se présente comme une forme active qui se réinvente constamment et qui actualise le sens du devenir en permettant à l'œuvre d'échapper à son créateur et à toute définition esthétique. Autonomie et autosuffisance de l'œuvre qui se replie sur elle-même, qui retravaille ses outils en dépassant toute limite parmi les différents

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 19.

ordres du discours (invention, critique, réflexion) : voilà le contexte où émerge la spécificité contemporaine du *Macbeth* de Senges. Les lignes anglaises se posent ainsi comme un atelier où la spectralité atteint la notion de source et en renouvelle les enjeux scripturaux par les ressources de la théâtralité.

### **Une greffe frankensteinienne**

Si la biographie de Philip K. Dick témoigne de l'attention pour un écrivain de science-fiction de la part de Carrère<sup>20</sup>, l'attrait pour les automates confirme le labyrinthe des faux miroirs où le pouvoir visionnaire interroge la possibilité d'une autre humanité sans en prouver la consistance réelle. Pris au piège de la fiction, Carrère explore la ressource biographique et joue avec le lecteur par une série d'analogies avec sa propre vie à tel point qu'il oscille entre ces deux postures. La focalisation déplace les voix du récit et permet d'assembler les pièces des vies des autres sans avoir recours à l'invention des parties manquantes. L'effet qui en dérive renvoie à la technique des greffes, à la reconstruction d'univers parallèles par intermittences. L'approche biographique à l'œuvre de Dick expérimente ainsi un parcours scriptural qui fait des pages un organisme vivant. D'où le chantier Frankenstein au cœur de *Bravoure* où, loin d'inventer un récit, Carrère s'empare de l'anecdote littéraire relative à l'origine du roman de Shelley et explore la possibilité de bâtir un texte par greffes comme si c'était un corps à recomposer. La lecture constitue ainsi le pivot de ce basculement puisque plusieurs formes narratives entrent en résonance à travers différents personnages, dévoilent le côté actif et le côté passif à la fois de la création juste au moment où elle a à faire avec un texte-source. De plus, en tenant compte de son lien privilégié avec le fantastique, le texte-source choisi constitue déjà en lui-même une résonance ultérieure. La créature du docteur Victor Frankenstein se compose d'éléments organiques divers. Malgré sa forme humaine, il s'agit d'un être artificiel façonné à partir d'un matériau imparfait mettant en valeur la fascination pour les monstres, tendance qui se répand à son époque à côté d'un considérable progrès scientifique. En questionnant la relation entre créateur et créature à travers l'effet de laideur, la notion de partage fait émerger la nécessité de souder des fragments du corps humain de manière à ce qu'ils deviennent un ensemble autonome. La monstruosité qui en dérive engendre un sentiment de peur. Shelley insiste sur les contrastes physiques qui justifient le passage de l'inerte au vivant, de la décomposition à la composition de l'organisme humain, sous forme d'incongruité. Du rêve au cauchemar, la création de cet être particulier

---

<sup>20</sup> E. Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil, 1993.

renverse les identités des personnages concernés à tel point que le nom du créateur finit par s'identifier avec celui de la créature et que la monstruosité se répand de la créature à son créateur. Sous son aspect hideux, le monstre se présente d'abord comme un être sensible, notamment à la nature, mais capable de se venger de son créateur qui n'a plus voulu lui assurer une compagne de peur de créer une lignée dangereuse pour l'humanité. Pour animer cette matière inerte, les sollicitations autour de la relation cause-effet se redessinent en suivant les expérimentations scientifiques. C'est la couleur qui marque cette transformation puisqu'elle incarne la concrétude de la lumière en tant qu'étincelle de vie. Face à une « pluie morne »<sup>21</sup>, la lueur fait ressortir un œil jaune, la peau jaune, les cheveux d'un noir de jais, les dents d'une blancheur nacré, les lèvres noires. À côté de ces contrastes, les sentiments d'horreur que ces images de difformité et de laideur engendrent, atteignent la maladie de la peur, causent souffrance et angoisse à tel point qu'elles inspirent le crime. Entre haine et vengeance, le désespoir tourmente et accable les passions ; le paysage environnant finit par partager cette profonde mélancolie et constitue le signe de la marginalité à l'intérieur de la société. La relativité des points de vue - qui émerge à travers les variations du récit et la structure épistolaire du roman de Shelley - tient en suspension une histoire déjà définie au début mais qui avance - malgré tout - à travers un décor capable de faire tout dérapier afin de rendre le côté effrayant du choix d'un homme de science. La présence des préfaces dévoile tout de même les principes de la création littéraire et les limites de l'invention qui ne peut pas se passer du chaos comme condition pour établir d'autres équilibres. Dans la préface de 1831 à son *Frankenstein*, Shelley le reconnaît de manière explicite :

Je m'occupais à *songer à une histoire*, une histoire qui puisse rivaliser avec celles qui avaient suscité notre envie d'écrire. Une histoire qui devrait parler des peurs mystérieuses de la nature humaine et éveiller en nous des frissons d'horreur tels que le lecteur craindrait de regarder autour de lui, une histoire à glacer le sang et à accélérer les battements du cœur [...] Tout doit avoir un début, pour parler comme Sancho ; et ce début doit être relié à quelque chose d'antérieur [...] La capacité à inventer, il faut modestement le reconnaître, ne consiste pas à créer à partir de rien, mais à partir du chaos. Il faut avant toute chose que les matériaux vous soient fournis. La créativité peut façonner des matières sombres et informes, mais elle ne peut créer la matière elle-même. En ce qui concerne la découverte et l'invention, même dans le domaine de l'imaginaire, nous sommes sans cesse renvoyés à l'histoire de l'œuf de

---

<sup>21</sup> M. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, traduit de l'anglais par P. Couturiau et P. Drague, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2008, p. 78.

Colomb. L'invention réside dans la capacité à saisir les potentialités d'un sujet et dans le pouvoir de façonner les idées qui en découlent<sup>22</sup>.

La matière existe bel et bien et ce n'est pas l'écrivain qui l'invente. D'où l'exploitation de la genèse du texte de Shelley pour bâtir un nouveau jeu littéraire. Le matériau historiographique dont dispose l'auteur constitue une entrée en écriture, comme, d'ailleurs, Carrère l'a reconnu en 2007 dans un entretien avec Angie David<sup>23</sup>. Si le point de départ de toute création est alors la lecture, le jeu de rôles des personnages qui agissent à plusieurs niveaux anime un mouvement baroque où la vérité devient multiple. Elle éclate sous la force centrifuge de points de vue tellement changeants que le texte-source se diversifie, se ramifie à travers des copies manuscrites. Ces autres textes acquièrent une vie autonome en tant que moyen clandestin pour organiser la résistance contre l'invasion des martiens qui se sont emparés des techniques de création des hommes artificiels du docteur Frankenstein. De cette manière, le rôle du démiurge est ainsi mis en question puisque l'emboîtement des intrigues et le développement de l'histoire par branches en mélangeant les époques pour faire dérouter les situations analogues privilégient, d'une part, l'assemblage au détriment de l'invention et, de l'autre, soutiennent la révolte des textes dérivés contre le texte-source. Tout cela abolit toute distinction entre réel et imaginaire. Ce mouvement à l'envers émerge dans la structure du roman où le thème des yeux et du miroir – outils aux effets terrifiants dans le roman gothique – permet d'étaler les univers parallèles de la narration en écho avec le texte de Shelley.

Il a compris, bien sûr. Ce soir, il lui dira, elle connaîtra le sujet de *Frankenstein*. C'est étrange, et elle ne s'en aperçoit que maintenant, mais depuis le début elle est persuadée que ce sujet ne pourra pas sortir de son imagination au terme d'un assemblage plus ou moins heureux d'idées et de rêveries, mais qu'il existe quelque part, qu'il s'agit de le trouver, pas de l'inventer.<sup>24</sup>

Le champ de vision se construit dès l'incipit avec une syntaxe qui va de l'informe du participe passé aux formes explicites des verbes, ce qui ouvre la voie au cauchemar et, sous forme de rideau, introduit un théâtre mental où les masques des personnages s'alternent et traduisent leur imposture en écriture.

C'est le cas de Mary Shelley convoquée dans l'intrigue et toujours porteuse de situations rancunières liées à son activité d'écrivaine – de la paternité douteuse de *Vampire* de Polidori<sup>25</sup> à la vengeance qu'elle suscite une fois reconnue comme « vampire »<sup>26</sup> –, de l'acteur Boris Karloff interprète du film *Frankenstein* en

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>23</sup> E. Carrère, *Entretien avec Angie David*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2007, p. 11.

<sup>24</sup> M. Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, cit., p. 313.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 131-135.

1947<sup>27</sup>, de Miles Davis – alter ego de Byron qui introduit une nouvelle version de l'anecdote littéraire<sup>28</sup>, de Polidori et du capitaine Walton, faux noms au cœur du crime fictif à mettre en scène –, de Ann la lectrice, actrice de l'histoire dérivée. Le complot invisible autour et avec l'œuvre de Shelley joue sur la double fonction des yeux qui guettent les situations pour les contrôler. Cette partie du corps se greffe dans la narration pour la bifurquer puisque les yeux bleus représentent le trait distinctif de l'humanité face aux yeux noirs des martiens. En outre, le miroir se propose comme la clé active du ralliement des parties du/des texte/s. Face aux écarts identifiables entre le manuscrit en italique – cœur du complot – et le roman de Shelley, le détournement issu de la lecture – premier pilier de l'acte d'écrire – s'oriente vers l'énigme puisqu'elle est porteuse de mystères et de paradoxes (des héros de la fiction peuvent-ils avoir des descendants ?). La tentative de les dévoiler fait bouger le récit. Les bribes de *Frankenstein* insérés dans *Bravoure* se développent à la suite de certaines expressions-clés – comme « genevois de naissance »<sup>29</sup> – et se repositionnent dans le cadre d'une réélaboration qui vise à organiser les données selon un critère d'amplification pour que tout soit toujours « hors d'atteinte »<sup>30</sup>. Même là où la greffe semble bien installée et désormais en action de manière autonome, elle ne se passe pas d'évoquer le parallélisme sous-jacent, celui de l'acte de lire et d'écrire à la fois représenté par le couple Mary l'écrivaine et Ann la lectrice. Cet artifice comme tout autre artifice littéraire relie la pratique scripturale à la réflexion<sup>31</sup> mais il ne s'impose de manière explicite qu'à la fin pour boucler le roman sans le boucler pour toujours.

Certes, *Bravoure* ressent du décor fantastique de *Frankenstein* contextualisé aussi par le goût des vampires répandus notamment à l'époque romantique et des détours vers la science-fiction mais la spectralité réside dans un texte transformé en personnage principal et passé au crible de la théâtralisation. Avec ses nombreuses postures (sujet de l'action, objet érudit de la réception, auteur dans une mise en scène qui est aussi mise en texte sans début ni fin), il exploite les ressources du théâtre pour atteindre l'ici-maintenant et reformuler les relations de causalité, conditions nécessaires pour actualiser la notion de réécriture en détournant son effet d'héritage. Le roman de Carrère privilégie plutôt la complication soutenue par toutes sortes d'incohérences pour jouer avec la folie des personnages et l'incertitude des événements évoqués<sup>32</sup>. Par ailleurs, toute

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 172-173.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>32</sup> Pour une analyse de l'incohérence dans le roman français de l'extrême contemporain, voir le volume M. Majorano (éd.), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet, « Ultracontemporanea », 2016.

situation vise à créer une immédiateté scripturale de même que l'installation d'une greffe dans un autre tissu. L'intrigue se complique à partir du mélange des points de vue et des genres littéraires concernés. D'où la mise en évidence de toutes les variables possibles d'une histoire. L'emploi de l'italique reconstruit un autre plan de la narration et les deux caractères typographiques assurent la résonance de la même action dans les différents paragraphes alternés à partir du visage dans le miroir de celui qui écrit et qui essaie de corriger les mensonges retenus dans le manuscrit retrouvé par le capitaine Polidori et qu'un auteur de succès comme Shelley avait gardé dans son *Frankenstein*. Cet emboîtement est également souligné par les interruptions des coups de téléphone qui interrompent la lecture-rédaction d'une nouvelle version de ce roman.

La lecture crée un écart entre les différentes versions et rend changeants les champs de vision, y compris celui de l'écriture et notamment de la quête d'un style. Carrère suit de près la construction des phrases<sup>33</sup> en évaluant l'impact avec les incongruités<sup>34</sup>. Les phrases dépourvues de tout aspect décousu ne sont pas tiraillées par l'effet déroutant de l'ivresse mais elles témoignent de l'approche fluide propre à l'hypnotiseur qui fait glisser les mots sans arrêt.

Si le décor de Carrère fait de la peur le sentiment évident du trouble du raisonnement, la création apparaît sous forme d'atelier actif, puisque ce n'est pas le constat des multiples issues de l'intrigue qui compte mais l'action démiurgique du partage sans distinction de rôles. Si *Frankenstein* ou *Le Prométhée moderne* de Shelley est le matériau brut de *Bravoure*, Carrère en exploite les atouts scripturaux pour en faire un texte en train de se faire. La fiction s'impose sur le savoir devenu objet de fabulation comme déshéritage. Entre la peur de la perte de mémoire et le plaisir à désacraliser le savoir, l'érudition assume, alors, sa solitude et agit comme contre-histoire pour faire ressortir les *sordida* dont parle Quignard. Face à la multiplication des références savantes ou à l'amplification poétique du passé<sup>35</sup>, Senges pose un hypotexte incertain qui, à la manière des archives de C. Simon, ne peut être conçu de manière totalisante ; il déplace le vide et assure un regard critique du présent, en suggérant une lecture à l'envers de l'œuvre, celle qui s'installe dans les plis et les replis laissés ouverts par la narration. Chez Carrère, le

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 24: « Se pliant à son tempérament raisonneur, l'opium, au début, prêtait à ses phrases intérieures une fluidité rigoureuse : les mots coulaient sans heurt, la pensée se laissait prendre à leur séduction ; rien ne substituait, mais rien n'était omis. Maintenant, au contraire, une phrase commencée de manière gracieuse se poursuit en grimace. Elle ne s'interrompt plus pour passer le relais à une autre, mais s'entête, se ramifie sans plus rien saisir, bute sur des mots soudainement privés de leurs sens, ou passés à l'ennemi qui le guette embusqué comme un cannibale dans la jungle »

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>35</sup> N. Piégay-Gros, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009.

partage au-delà du temps et de l'espace exploite un sentiment controversé comme la peur pour que la langue de création puisse en conserver la trace dans un décor voué à la déstabilisation. Les lignes anglaises constituent également un autre élément de ce contre-parcours possible où les écrivains arrachent un cadre étranger (et pas seulement étrange, comme dans ce cas), capable de soutenir l'exploration d'une dimension créative qui ne s'invente pas tout court mais qui joue avec les ressources de la mémoire. Comme le reconnaît Céline Minard dans son roman *So long, Luise* où la rédaction du testament d'une écrivaine anglaise est au cœur de l'intrigue, la mémoire a « à voir avec toutes sortes de déplacements »<sup>36</sup>. Dans *Bravoure*, la « restitutio » requiert la « condensatio », un mouvement orienté vers le texte-source pour en saisir l'essence scripturale et la déployer dans un cadre fantomatique, ceux des textes dérivés hantés par l'absence présente de l'origine. Les rencontres textuelles des lecteurs-passeurs activent ainsi le déshéritage des écrivains-passeurs qui met en évidence la notion problématique de toute genèse par le court-circuit de la relation cause-effet au moment où l'effet devient la cause et la cause se transforme en effet.

### BREVE BIBLIOGRAPHIE

- Carrère, Emmanuel, *Bravoure* [Paris, P.O.L, 1984], Paris, Gallimard, « Folio », 2012.  
 Kundera, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.  
 Ionesco, Eugène, *Macbett*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975.  
 Majorano, Matteo (éd.), *Chercher la limite*, Bari, B.A. Graphis, « Marges critiques/Margini critici », 2007.  
 Majorano, Matteo (éd.), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Macerata, Quodlibet, « Ultracontemporanea », 2016.  
 Minard, Céline, *So long, Luise*, Paris, Denoël, 2011.  
 Piégay-Gros, Nathalie, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009.  
 Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique-éditions, 2000.  
 Senges, Pierre, *Sort l'assassin, entre le spectre*, Paris, Verticales, 2006.  
 Shakespeare, William, *Macbeth*, traduction et édition d'Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio », 2016, p. 31.  
 Shelley, Mary, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, traduit de l'anglais par P. Couturiau et P. Drague, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2008.

---

<sup>36</sup> C. Minard, *So long, Luise*, Paris, Denoël, 2011, p. 47.