Document generated on 10/19/2024 12:58 p.m.

Études littéraires

L'épopée juive et américaine selon Philip Roth
Philip Roth's take on the history of Jewish-Americans

Maxime Decout

Volume 45, Number 3, Fall 2014

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1032452ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1032452ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Decout, M. (2014). L'épopée juive et américaine selon Philip Roth. *Études littéraires*, *45*(3), 201–214. https://doi.org/10.7202/1032452ar

Article abstract

In his books, Philip Roth could be seen to tell of a quest for a lost history that would weave individuals back into their time and place. Roth addresses two outstanding issues : what it means to be a Jew, and the true nature of an American identity where heroism hinges on conformity and the status quo, and where one turns to one's faith to find solace. Indeed, Jews living in America today are disconnected from the historic sufferings that made their people, regardless of religious or spiritual considerations. Roth might be seen as narrating the transition between the chains of yesteryear to today's freedom, redefining his characters' identities in the process.

Tous droits réservés © Université Laval, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'épopée juive et américaine selon Philip Roth

Maxime Decout

Philip Roth n'est pas le premier romancier à se débattre avec l'épopée, c'est-à-dire avec cette représentation narrative qui, depuis Homère, vise à une totalisation du monde, qui prend pour objet des faits historiques ou mythiques, mâtinés d'aventures héroïques articulant l'individu et le groupe autour de conflits guerriers, de voyages initiatiques ou de catabases. Pendant longtemps, elle fut un modèle et une ligne d'horizon non seulement pour l'œuvre mais aussi pour l'édification du lecteur. Or, après les tragédies majeures et les traumatismes sans précédents portés par les grands événements historiques du XX^e^ siècle, l'épopée n'est plus un genre qui peut subsister en ses formes premières[1]. Attachée à un univers merveilleux et manichéen exaltant les vertus du « Grand Homme », elle achoppe aujourd'hui sur l'Histoire avec sa « grande hache[2] » ; Histoire dans laquelle l'individu n'est plus qu'un infime rouage d'un processus qui le dépasse. Mais le fantasme épique continue à enivrer écrivains et lecteurs. Il suscite toujours des pulsions de réécriture qui, sans aboutir, innervent certaines œuvres. Voilà pourquoi la littérature de Philip Roth s'apparente à une quête où ce qui se cherche est la possibilité même de l'épique au cœur du roman, épique seul à même de justifier l'individu en l'inscrivant dans un processus historique et dans une collectivité qui le définissent mais avec qui le lien est rompu[3]. Les deux piliers qui soutiennent cette réflexion identitaire se retrouvent de livre de livre, rejouant, déplaçant et démultipliant des interrogations en écho : la judéité et l'identité américaine. L'œuvre de Roth pose en effet la question de ce qui fait l'individu, et plus particulièrement l'individu juif, dans une Amérique où l'héroïsme s'est fait conformisme et grandeur factice, où

1 Voir, par exemple, Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

2 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1993 [1975], p. 17.

3 Pour une étude plus large de la question de l'épopée chez Roth, on pourra consulter, entre autres : Catherine Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction : John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*, New York, Routledge, 2009 ; Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan (Littératures comparées), 2011.

tout un chacun clame son droit au rêve américain et à sa douce « pastorale[4] ». Car entre les Juifs américains et les Juifs européens ou israéliens, se creuse le fossé des souffrances historiques qui, en l'absence de dimension religieuse ou spirituelle attachée à la judéité, demeurent le seul fondement de l'être juif moderne. Mais ce fondement, dans une Amérique où le Juif est facilement assimilé, manque de toute évidence chez les personnages de Roth. D'où cette œuvre qui, de manière presque forcenée, opiniâtre, exaltée, tente de refonder la judéité sur un historique réinventé que seul l'épique permettrait de vivre[5]. La pulsion épique n'est pourtant pas sans ambiguïté. Dérision, comique outrancier et burlesque sont les instruments d'une mise à distance qui n'annule pourtant jamais totalement son caractère grave et nécessaire. Un sérieux qui est conforté par ce qu'on qualifierait volontiers de *fatum* moderne, de destin inexorable propre au XXe siècle : celui de l'immobilisme, de l'ennui, du mimétisme grégaire, de l'impossible implication dans une Histoire collective où l'individu ne parvient pas à trouver sa place. L'abri prospère de l'Amérique est en réalité un veto : celui qui empêche les personnages de partager le sort malheureux et guerrier des autres Juifs et les isole de façon absolue du reste de leur communauté. Penser la littérature comme l'opérateur du passage d'une épopée enchaînée à une épopée délivrée, voilà la dynamique souveraine qui organise l'œuvre de Philip Roth.

L'épopée enchaînée

Fiction, épopée, Histoire : c'est dans les interactions de ces trois pôles que le drapé de l'œuvre de Roth se constitue. Pour lui, font défaut à l'Histoire cette orientation qui dirige le mouvement épique tout comme ces significations, parfois sous forme de symboles, qui éclosent dans la fiction. Pour bien comprendre ces manques, il faut par exemple relire l'entretien que le personnage appelé Philip Roth, dans *Opération Shylock*, est venu réaliser en Israël avec Aaron Appelfeld. Parce que celui-ci recourt au métalangage nécessaire pour clarifier ce que la fiction obscurcit avec constance. Roth formule ce constat au sujet de l'œuvre de son confrère :

> Votre réticence à recourir à l'Histoire, ajoutée à la vision historique que peut avoir un lecteur averti, explique l'effet étrange que produisent vos livres […]. De même, en déshistorisant les événements et en voilant l'arrière-plan, vous vous approchez sans doute du sentiment de confusion éprouvé par des gens qui ne se rendaient pas compte qu'ils étaient au bord de la catastrophe[6].

Historien rétif et indocile, Appelfeld doit être considéré comme une sorte de double réflexif où la démarche de Roth s'interroge. Car l'écrivain américain,

4 André Bleikasten rappelle, à ce titre, très justement que « comme tout véritable écrivain, [Roth] se définit non pas par ses appartenances mais plutôt contre elles » (*Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris, Belin, 1999, p. 12).

5 Le lien entre identité juive, Amérique et épopée est exploré selon un autre angle par Catherine Morley, « Bardic Aspirations : Philip Roth's Epic of America », *English,* vol. 57, n° 218 (2008), p. 171-198.

6 Philip Roth, *Opération Shylock*, traduit de l'anglais par Lazare Bitoun, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1993], p. 131.

qui, contrairement à Appelfeld, exhibe les événements historiques, ne muselle pas pour autant les puissances de l'imaginaire. Ne pensons qu'au personnage du double de Philip Roth dans *Opération Shylock*, s'inspirant autant d'une certaine littérature fantastique que de récits d'espionnage tout aussi peu vraisemblables. Et c'est uniquement dans la confrontation des ces fictions désinvoltes avec la vision historique du lecteur, dans la rencontre d'un fantasme et d'une connaissance, que le sens accède à une densité qu'il ne trouve pas ailleurs. La réponse que lui fait Appelfeld éclaire d'ailleurs plus précisément cet usage singulier de l'historique, chez Roth, en tension avec l'épique :

> L'expérience que les Juifs ont de la Deuxième Guerre n'est pas « historique ». Nous avons été au contact de forces mythiques archaïques, une espèce de subconscient obscur dont nous ne connaissions pas le sens, et dont nous ne connaissons toujours pas le sens aujourd'hui[7].

On lit ici une proposition qui ébranle nos certitudes : le Juif n'aurait pas la même perception de l'Histoire que les autres. Car une dimension mythique souterraine, souvent perçue chez Roth comme ce qui témoigne symboliquement d'événements primordiaux reliés aux temps fondateurs des commencements[8], rejaillit sans cesse dans sa saisie des événements dont le caractère objectif n'est pas abrogé mais comme mis entre parenthèses. Ce ne sera donc exclusivement ni du côté du réel (l'Histoire) ni du côté du mythe (la fiction) que se constituera le regard du Juif sur le monde : c'est dans leur entretissement singulier, leur colloque permanent. À proprement parler, dans une nouvelle découpe du monde qui cherchera à emprunter sa voix à un *epos* qu'il s'agira de réinventer.

Cette réalité hétérogène et extensive propre à la perception juive du monde, placée sur le terrain instable de l'objectif et du subjectif, est ce qui ouvre le jeu à une partie de cache-cache dialectique incessamment reprise : la saillie épique et son extinction. On pourrait considérer le chapitre 2 de *La Contrevie* comme un échantillon particulièrement significatif de ce mode de présence contestée. Celui-ci s'intitule « Judée » et se présente en rupture avec le premier, « Bâle », le quatrième « Gloucestershire » et le cinquième « Chrétienté ». Ces titres inscrivent le livre dans une topologie romanesque qui matérialise la question identitaire. Cette territorialisation narrative permet d'envisager les identités en fonction de territoires à la manière dont l'épopée conçoit les peuples en lien avec des nations. Elle questionne les racines et l'enracinement. Or, c'est dans cette Judée imaginaire que Henry, le frère du romancier Nathan Zuckerman, est parti en quête d'une judéité authentique. Israël a cette particularité d'offrir un décor quasi mythique :

> Cette somptueuse toile de fond nocturne et orientale faisait de l'esplanade auprès du Mur un énorme théâtre en plein air, la scène d'un opéra épique et somptueux dont on pouvait voir les figurants se promener avec insouciance, une poignée

7 *Ibid*., p. 132.

8 Dans cette perspective, le mythe, tel qu'il est mobilisé par Roth, est relativement proche de la manière dont le définit Mircea Eliade dans *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Idées), 1963, p. 16-17.

> d'entre eux déjà revêtus de leur costume religieux, les autres, glabres, encore habillés de leur costume de ville[9].

Cette dramatisation de l'épique grâce à un décor à la croisée du naturel et de l'artificiel, est permise par la scène de théâtre qu'est la Judée où l'homme a le sentiment d'être grandi. Alambic du « Moi », cette terre première enracine l'homme dans le groupe :

> Dans ce paysage inachevé, extraterrestre, qui, au coucher du soleil, attestait théâtralement une intemporelle Intelligibilité, on pouvait bien se représenter sa propre régénérescence à la plus grande échelle possible, à l'échelle légendaire de l'héroïsme mythique (154-155).

Tout concourt à faire de ce lieu le cadre rêvé et fantasmé où l'épopée juive pourra s'essayer. Henry, qui devient un « apprenti fanatique » (187), s'est, en effet, assigné un rôle « dans l'épopée tribale » (149) juive. Son « je » est devenu un « nous »[10]. Changeant de nom, c'est désormais un combat mythique et presque herculéen contre son ancien « Moi » qu'il livre, celui d'« Hanoch de Judée contre Henry du Jersey » (162), bataille qui rejoue celle de « Moïse contre les Égyptiens, Judas Macchabée contre les Grecs, Bar Kochba contre les Romains ». Ce qui s'opère est une réactualisation de la dimension mythique et épique à l'intérieur de l'univers contemporain par l'entremise de la transmutation épique du « Moi » qu'autorise la terre sauvage et primitive de la Judée qui a conservé, contrairement à l'Amérique, l'aspect premier et insoumis qu'elle avait dans la Bible.

Et pourtant, un coup de théâtre nous attend : Zuckerman quittera cette Judée mythique sans que l'on sache ce qui advient de son frère. L'épopée juive s'éteint sitôt amorcée pour narrer la vie de Nathan, avec sa femme anglaise, Maria, partis en terre chrétienne. La révélation qui nous est faite a la couleur du désenchantement : ce chapitre « Judée » n'était qu'une fiction inventée par Zuckerman mais délaissée, dont l'intrigue n'a pas vraiment de fin, une sorte d'ébauche épique fantasmée et avortée, qui nous dit son impossibilité même dans la sphère de la fiction.

Ce qui s'en déduit est que l'univers romanesque de Philip Roth est avant tout un univers de la tentation épique. Partout l'épique s'esquisse, s'essaye, dissémine ses traces à l'état latent, sous forme d'éclats, de désirs inassouvis, de pulsions, de tropismes restés inaboutis, souvent entravés par la toute puissance du comique et par son impitoyable lucidité. C'est pourquoi l'impossibilité épique apparaît comme un véritable *fatum* auquel la plupart des personnages ne peuvent échapper. Un *fatum* négatif qui, contrairement au *fatum* grec, bloque toute action et qui, comme le *fatum* grec cette fois, tend à exclure le héros de la collectivité. Le tragique américain

---

9 Philip Roth, *La Contrevie*, traduit de l'anglais par Michel Waldberg, Paris, Gallimard (Folio), 1991 [1986], p. 116. Les citations suivantes sont extraites de cette œuvre ; les références seront signalées dans le corps du texte par la seule mention du numéro de la page citée.

10 Les turbulences identitaires sont particulièrement complexes chez Roth, dont les œuvres questionnent aussi la judéité grâce à l'autofiction. Sur ce point, on consultera Régine Robin, « S'inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth », *Études littéraires*, vol. 29, n° 3-4 (1997), p. 23-48.

moderne est celui d'un monde privé de sens épique, qui livre l'être à l'insignifiance, au conformisme et à l'impossible affirmation de soi. Cette dimension essentielle se lit dans la tendance marquée de Roth à relier les deux univers définitoires de la littérature, de la pensée et du monde antique : le tragique et l'épique. Mais, au lieu de s'alimenter l'un l'autre, ces deux univers ne peuvent que mieux souligner leur disjonction béante.

Aussi, lorsque Nathan, venu retrouver son frère parti en Israël dans *La Contrevie*, le voit s'emparer d'une arme, il se sent d'un coup comme au cœur d'une pièce de Tchekhov où se valide l'adage suivant : « [U]n pistolet accroché au mur de l'acte un doit livrer sa balle à l'acte trois » (147). « Je me demandais à quel acte nous en étions, sans parler de la pièce — tragédie domestique, épopée historique, ou simple farce » (147). Propos essentiels qui résument la triple détermination de l'univers de Philip Roth : un tragique quotidien et familial, un épique lié à l'Histoire, et la plus pure comédie. Avec Roth, l'épopée ne peut plus se livrer dans sa pureté générique et conceptuelle première. Elle est inévitablement contaminée et frelatée, parce que mêlée à des bribes tragiques et comiques qui l'empêchent de prendre son essor. Une partition aristotélicienne rénovée que l'on rencontre dans *Pastorale américaine*, *La Contrevie*, *Opération Shylock*, *Zuckerman enchaîné* et *Le Complot contre l'Amérique*. C'est d'ailleurs pourquoi l'épisode épique du chapitre « Judée » dans *La Contrevie* s'achève dans le burlesque à travers une prise d'otage grotesque et humiliante pour Zuckerman. Dans la même veine, l'épopée moderne d'*Opération Shylock*, métissée avec le roman d'espionnage, multiplie les épisodes comiques autour du faux Philip Roth. L'humour a une fonction corrosive contre-mythique qui désamorce le désir épique, qui rappelle la nécessité d'être lucide face aux chimères et qui fonctionne à la manière d'une barrière contre un *epos* refoulé et toujours sur le point de faire effraction.

Mais ce n'est pas seulement la fiction qui se montre réfractaire à l'importation, en son sein, de l'épopée. C'est le réel tout entier qui désagrège de maintes façons ce corps étranger. Car l'univers de Roth est structuré par un paradoxe majeur : le monde est bouleversé par l'Histoire, n'est qu'Histoire, n'est que déchirure depuis et par l'Histoire, et vit dans ses convulsions, alors que le sujet, américain ou juif, en est coupé, c'est-à-dire qu'il est spectateur et non acteur. Le sujet, à cet égard, s'éprouve comme orphelin d'une Histoire à laquelle il est pourtant, qu'il le veuille ou non, affilié. L'Histoire est au sujet sans lui appartenir, elle est l'Autre qui devrait être le soi, elle se tient dans l'Ailleurs alors même qu'elle s'affirme concrètement dans l'ici et le maintenant. Elle reste le processus structurant de l'affect et de l'intellect, sans jamais parvenir à être approchée ou appropriée. Aliénante, elle demeure pourtant inaliénable.

Si l'œuvre peut être envisagée comme celle de l'échec de l'épique et de son désir, l'une des raisons les plus fortes se trouve donc ici : l'Amérique. Et surtout le rêve américain. *Pastorale américaine* est, à ce titre, une satire particulièrement habile du rapport de la société américaine à l'épopée. « *La vie de Levov le Suédois avait été,* à ma connaissance*, très simple et très banale, et par conséquent formidable,*

l'étoffe même de l'Amérique[11]. » C'est ainsi que Nathan Zuckerman définit, de manière ironique, la vie américaine et son représentant typique qu'est Seymour Levov. Une vie banale, simple, étriquée et construite activement par un Juif assimilé, Seymour. Pourtant Appelfeld, dans *Opération Shylock*, confie à Philip Roth : « Depuis toujours, j'aime les Juifs assimilés parce que c'est chez eux que le caractère juif, et peut-être aussi le destin juif sont les plus concentrés[12]. » Aveu d'Appelfled ou aveu de Roth ? Car, assurément, le Juif assimilé pourrait lui aussi révéler quelque chose de la judéité, de ses tensions, de ses désirs, notamment dans son tropisme avorté pour l'épique. Reste que sous la plume de Roth, le rêve américain est un rêve de prospérité, de satiété, d'installation tranquille, de réussite individuelle où le collectif se fonde sur la réussite sociale de chacun plus que sur la cohésion du groupe. Un rêve auquel le héros de *Pastorale américaine* adhère au point de se confondre avec lui. Vedette sportive de son lycée, il emblématise la réussite américaine à tel point qu'il fascine tous ses camarades et devient pour eux une véritable figure de héros épique, comme en témoigne Zuckerman :

> Je me rappelai les mêlées d'où il se dégageait toujours, la balle en main, et à quel point j'étais tombé amoureux de lui en cette soirée d'automne si lointaine où il avait transfiguré mes dix ans en me choisissant pour entrer dans la Geste de Seymour Levov ; cet instant où il m'avait semblé que j'étais moi aussi appelé à faire de grandes choses, et qu'aucun obstacle ne pourrait m'en empêcher, maintenant que le visage de notre dieu bienveillant avait répandu sur moi seul sa lumière (70).

La geste américaine qui s'esquisse ici est très différente de sa consœur antique : c'est une geste sportive où Seymour, le Suédois, est « un personnage mythique » qui se définit par sa « divinité » (108). Aussi les majorettes qui scandent son nom apparaissent-elles comme des figures modernes et burlesques — quelque peu remodelées par les mœurs américaines — du chœur antique (17). Cette geste sportive se donne, par conséquent, comme une version dégradée et de piètre qualité de l'épopée, sa parodie ; qui plus est, comme une sorte de façade tranquille qui masque mal sa complète médiocrité. Le sportif qu'est le Suédois, comme sa femme Dawn, élue Miss New Jersey, sont les incarnations de cet héroïsme tiède et bon marché qui a fait les beaux jours d'un rêve américain façonné par le consumérisme et l'identification facile. Pour preuve, lorsque Seymour s'engage pour lutter contre les Japonais dans les Marines, et que les autorités militaires apprennent ses succès sportifs, il est rapatrié au plus vite à l'arrière : son désir de lutte armée est endigué contre son gré par ses qualités sportives (293). L'épopée que nous lisons en est une de propagande et de divertissement. Seymour passera toute la guerre à amuser les combattants en multipliant les matchs. La liste de ses triomphes sportifs au cours de la guerre est longuement détaillée en alternance avec les victoires américaines au combat, confrontant ainsi les deux expériences épiques pour mieux les opposer

11 Philip Roth, *Pastorale américaine*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1997], p. 54 ; l'auteur souligne. Les citations suivantes sont extraites, sauf indication contraire, de cette œuvre ; les références seront signalées dans le corps du texte par la seule mention du numéro de la page citée.

12 Philip Roth, *Opération Shylock*, *op. cit.*, p. 179.

(295-296). D'ailleurs, l'engagement dans les Marines ne peut faire oublier la soif de prospérité bourgeoise qui dirige Seymour : la véritable épopée qu'il retrace, devant une certaine Rita Cohen — qu'il prend pour une étudiante venue faire un mémoire sur son usine —, est une épopée du commerce du gant, que le héros expose au cours d'une longue visite de sa fabrique digne de celle qu'inflige Mme Arnoux à Frédéric Moreau chez Flaubert (167-187).

Malgré cela, le Suédois est un homme meurtri qui tait une profonde blessure : sa fille Merry. Révoltée contre le capitalisme depuis la guerre du Vietnam, ainsi que contre ses parents, incarnations parfaites de la bourgeoisie, elle commet plusieurs attentats, laissant son père et sa mère dans l'angoisse et le remords. Alors que le seul adjectif par lequel le Suédois puisse se décrire est « américain » (296), sa fille exècre ce mot comme elle exècre ce monde qu'elle a décidé de faire sauter. Nouvel Achille, le Suédois cache une zone de fragilité qui le perd tout entier, qui vient miner sourdement mais implacablement la pastorale américaine à laquelle il aspire :

> Sa fille le pousse la première dans la transhumance d'une tout autre Amérique ; sa fille et ces années soixante qui font voler en éclats le type d'utopie qui lui est cher, à lui. […] Voilà sa fille qui l'exile de sa propre pastorale américaine tant désirée pour le précipiter dans un univers hostile qui en est le parfait contraire, dans la fureur, la violence, le désespoir d'un chaos infernal qui n'appartient qu'à l'Amérique (126).

La facticité de son rêve se voit démasquée, révélant le visage dissimulé d'une autre réalité américaine, loin du vernis heureux et hypocrite dont la société recouvre sa réalité. Si la pastorale américaine renvoie donc l'épopée à une marchandise médiatique, ce chaos historique latent redouble l'impossibilité épique en livrant le monde à une révolte fiévreuse, destructrice et aveugle où la communauté se fissure de toute part. C'est bien pourquoi, alors que Seymour est l'emblème même de l'assimilation, avec son mariage avec une catholique, son union semble échouer puisque le fruit de cet accouplement n'est autre que Merry, cette sorte de Minotaure destructeur qui évoque le caractère peut-être contre nature, et somme toute impossible, de la réunion du Juif et de la catholique, que nous désigne aussi l'échec du mariage de Maria et Zuckerman dans *La Contrevie*. La « descendance œcuménique » (109) dont le couple Levov a rêvé est une bombe en elle-même, un petit monstre qui, dès son enfance, s'est affirmé comme fondamentalement différent par le biais d'un bégaiement irréductible. D'autant que l'Irlandaise Dawn se révélera tout aussi étrangère à l'Amérique, tout aussi inassimilable que son mari juif car « le complexe juif était parfois aussi fort que le complexe irlandais » (420).

Or, ce désir de la pastorale est une obsession, presque une monomanie, qui caractérise l'univers de Roth et sa frustration épique. Une autre pastorale est, par exemple, celle qu'invente le Nathan de *La Contrevie* dans le roman que son frère retrouvera après sa mort, à l'état de brouillon, et qui contient le chapitre « Chrétienté » où le personnage de Zuckerman se marie avec Maria, une Anglaise. Ce chapitre est celui de la confrontation de Nathan avec les chrétiens et avec un antisémitisme atavique et aristocratique qu'il n'a pas rencontré en Amérique. Entouré par cette haineuse pression, Zuckerman s'ouvre à la paranoïa et se transforme contre son gré

en une espèce nouvelle de fanatique juif : « Dans ce monde-ci, c'est *moi* qui suis le terroriste[13] », pense-t-il. La pastorale est alors définitivement marquée du sceau de l'impossible : le Juif, comme Merry, a décidé de la faire sauter. Aussi Zuckerman et Maria se disputent-ils au sujet de la circoncision de leur futur enfant, circoncision que Nathan réclame étrangement en expliquant qu'elle « est tout ce que la pastorale n'est pas » et qu'elle « souligne ce qui est en jeu dans le monde, et qui n'est pas l'unité ni l'absence de conflits[14] ». La circoncision, lue par la tradition juive comme une alliance avec Dieu et avec le peuple juif, s'apparente, pour Zuckerman, à un signe sans rapport avec le religieux : il s'agit de façon bien plus essentielle d'une alliance avec le réel, avec « l'homme puant l'ail » qui la réalise sur l'enfant. C'est une entrée dans le monde et l'Histoire, alors que l'idylle utopique de la pastorale en est le refus. « La pastorale n'est pas mon genre […] ; elle n'est pas assez compliquée pour offrir une vraie solution[15] », conclura Zuckerman.

L'épopée délivrée

Philip Roth corrige donc sans cesse l'épopée par son interdiction, et vice-versa, dans une succession de lueurs et d'obscurités, d'émergences et d'enfouissements, qui participent aux apories de l'identité juive en Amérique. C'est l'assimilation qui est la première exigence adressée à un Juif contraint, s'il veut intégrer la société américaine, de devenir, à l'image de Seymour, un « Suédois ». Comme s'il était phagocyté par l'emblème même de l'Occidental, le blond. Mais c'est surtout l'absence des souffrances historiques et de l'antisémitisme propre à ce pays qui, comme le montre *La Contrevie*, empêche le Juif américain de se définir en tant que Juif. C'est pourquoi, Shuki, en Israël, affirme à Zuckerman dans *La Contrevie* :

> Le fait demeure que dans la Diaspora, un Juif comme toi vit en sécurité, sans vraiment redouter la persécution ni la violence, tandis que nous, nous vivons le même type incertain d'existence que nous étions venus ici remplacer. […] Nous sommes les petits Juifs excitables, agités, réduits au ghetto, de la Diaspora, et vous, les Juifs qui possédez la confiance et la culture issues du sentiment d'être chez soi là où l'on est[16].

À ce titre, le départ brutal de Henry pour Israël semble partiellement s'expliquer par une fascination pour une authenticité juive trouvée dans l'insécurité et la violence puisque « les Juifs américains sont terriblement excités par les armes[17] ». Aussi, ces souffrances historiques inconnues et toujours recherchées, *Le Complot contre l'Amérique* a choisi de se les approprier, de les importer de force dans la pastorale américaine. L'épopée toujours enchaînée jusqu'à ce roman ressemble à Zuckerman, incapable de devenir un Prométhée juif moderne. Mais elle parvient malgré tout à se délivrer, comme au terme d'un long cheminement où Roth livre combat aussi bien à la réalité qu'à sa propre littérature, grâce à un geste de défi, presque un

13 Philip Roth, *La Contrevie*, *op. cit.*, p. 417.
14 *Ibid.*, p. 433.
15 *Ibid.*, p. 432.
16 *Ibid.*, p. 103.
17 *Ibid.*, p. 104.

exorcisme : l'uchronie. C'est-à-dire cette mue de l'Histoire au contact de la fiction, grâce à un genre qui peut enfin conjoindre les trois lignes de force que l'entretien avec Appelfeld avait mises au jour : l'Histoire, la fiction et l'épopée. Le roman se place, à son incipit, sous le sceau de la peur qui est au centre de la vie du Juif en Israël dans *La Contrevie* :

> C'est la peur qui préside à ces Mémoires, une peur perpétuelle. Certes, il n'y a pas d'enfance sans terreurs, mais tout de même : aurais-je été aussi craintif si nous n'avions pas eu Lindbergh pour président, ou si je n'étais pas né dans une famille juive[18] ?

Deux éléments notables infléchissent pourtant la dimension épique, sans pour autant l'invalider : l'uchronie est une fiction déformant les événements historiques, et l'épopée dans le roman n'est vécue qu'indirectement, dans une autofiction, par le personnage principal, un enfant appelé Philip Roth.

Résumons l'intrigue pour comprendre comment cette métamorphose épique se réalise. *Le Complot contre l'Amérique* envisage ce qui ne fut qu'une possibilité non réalisée de l'Histoire : l'accession au pouvoir de Lindbergh pendant la guerre. Le nouveau président, allié aux Nazis, a décidé de résoudre le problème de l'assimilation des Juifs américains par le biais d'une loi de peuplement, inscrite dans le programme appelé « Des Gens parmi d'Autres ». Ce dernier propose de redistribuer les Juifs sur tout le territoire, pour défaire les communautés et assimiler leurs membres aux Américains. S'engage alors un conflit politique entre Roosevelt, défendant les Juifs et souhaitant l'entrée en guerre des États-Unis, partisan d'une épopée collective moderne et non discriminante, et les partisans de Lindbergh, engagés dans une fausse épopée, nationale et xénophobe, à travers une politique de prétendue neutralité, l'ensemble sur fond d'émeutes et de pogroms. La tranquille pastorale américaine se voit d'un seul coup brisée par une violente déflagration de l'Histoire et de la quête d'une épopée juive et américaine, qui conjuguerait, avec égalité, judéité et américanité. Cette épopée s'est débarrassée avec vigueur de ce qui faisait sa faiblesse : sa dimension fantasmatique et arbitraire dans *La Contrevie* ou sa banalité bourgeoise dans *Pastorale américaine*. Elle est désormais justifiée par une nécessité historique.

Mais Philip Roth ne peut pas lui donner les pleins pouvoirs. Lucide quant au contrepoids qu'exerce toujours le réel, il a choisi d'écrire une épopée collective des Juifs en Amérique, placée sur un plan national, historique et politique, qui se reflète dans la sphère familiale. L'épique n'existe que dans le contrepoint, souvent comique, puisque ce n'est qu'à travers la vie et le regard de l'enfant narrateur, Philip Roth, que le lecteur pénètre dans la dimension collective des événements. Mais ce dédoublement est problématique : la grandeur épique se mâtine de modestie. Sous l'humour, il y a là une façon faussement désinvolte d'autoriser l'*epos* uniquement

18 Philip Roth, *Le Complot contre l'Amérique*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard (Folio), 2007 [2004], p. 11. Les citations suivantes sont extraites, sauf indication contraire, de cette œuvre ; les références seront signalées dans le corps du texte par la seule mention du numéro de la page citée.

s'il se désarticule au contact de son double miniature. Les enfants se plaisent, par exemple, à inventer un nouveau jeu appelé « Je déclare la guerre » (48) qui leur permet de s'approprier, sur le mode ludique mais éminemment sérieux[19], les événements historiques qui les dépassent totalement. La parodie n'est légère qu'en surface. Elle est, pour les enfants comme pour l'écrivain, le seul moyen d'approcher ce qui se dérobe. Ce canon permanent, proche du contrechant, le pugilat entre le père du narrateur et son neveu Alvin le prolonge. La lutte, sans arme mais « à coups de poing » (423), au milieu du repas renversé, se fait au gré « de terribles collisions de jointures, des reculades pour charger ». Les deux hommes deviennent « comme des êtres hybrides coiffés d'andouillers, des créatures sorties de la mythologie pour envahir notre séjour, en train de s'écharper avec leurs grands bois hérissés de piquants » (423). Et c'est aussi le voyage du père de Philip et de son fils aîné Sandy pour aller chercher dans le Kentucky leur ancien voisin Seldon après la mort de sa mère, qui continue les variations amusées sur l'épopée miniature. Pour le père, il s'agit de « son Guadalcanal, sa bataille des Ardennes » (505). « Cette équipée fut donc sa plus proche expérience de la peur, de l'épuisement et de la souffrance physique du soldat au front » (505). Il s'agit, pour le père et le fils, de « leur grande descente dans l'impitoyable univers américain » (512), celui des émeutes et du non-droit, à peu près le même que Merry nous révélait dans *Pastorale américaine*.

L'enfant vit donc les événements de son épopée miniature avec acuité et douleur, et certains d'entre eux acquièrent une importance démesurée pour lui. D'où la dimension parodique parfois attachée à l'épopée familiale, à cause de la manière excessive dont un événement mineur est envisagé par le narrateur. On trouve, à cet égard, pas moins de trois catabases héroï-comiques réalisées par le narrateur dans la cave familiale (203-204, 215-216 et 498). Celle-ci se présente comme « un royaume fantomatique » (203) qui le terrifie, parce que peuplé des différents morts qu'il a pu connaître de leur vivant. À la suite de sa première descente, le narrateur devient incapable d'étudier la « mythologie grecque et romaine » (204) au lycée, avec « Hadès, Cerbère et le Styx » sans penser à cette cave. C'est d'ailleurs dans ce lieu chtonien qu'il entendra une dérisoire « pythie de Delphes » (498), sa tante Evelyn, réfugiée là après s'être rendue compte de son erreur en s'engageant auprès de Lindbergh et désireuse d'aller urgemment aux toilettes. Souvenons-nous aussi de la fugue de Philip, retrouvé par Seldon, assommé à cause d'un coup de sabot de cheval, un épisode qui montre comment les chevaux de trait et le pyjama (338) ont remplacé les destriers et les armures de l'épopée. Ces mille et une manière de parodier, par imitation et transformation, font signe quant à la connivence amoureuse que l'écriture entretient avec son modèle. Car elles s'auréolent toutes d'une essentielle gravité, loin de la banalité de la geste sportive et embourgeoisée de Seymour.

C'est de cette manière que l'œuvre ne cesse d'osciller entre accréditation et discrédit de l'épique. Car ce qui ressort de cette épopée miniature, c'est le contraste entre deux postures : celle de Sandy, le frère du narrateur, fasciné par Lindbergh et désireux d'entrer dans l'épopée moderne qui est celle de l'assimilation et de la

19 Voir, à ce propos, Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard (Essais), 1951, p. 22.

disparition des Juifs, et celle de Philip qui refuse catégoriquement la démesure épique : « Moi je n'avais que faire de l'histoire, au contraire. Je voulais être un garçon aussi minuscule que possible » (335). D'autant qu'un modèle épique dégradé est essentiel pour lui : son cousin Alvin parti au Canada pour s'engager dans la guerre. Ce qui est presque de l'ordre d'un prurit épique maladif se donne dans l'informulable, le non défendable, bref l'irrationnel et l'incompréhensible, que résume la laconique lettre que le jeune homme envoie à la famille Roth, « une lettre de cinq mots : "Je vais combattre ; à bientôt" » (134). Mais le combat est placé dans une ellipse narrative saisissante : la lettre le prédisant est immédiatement suivie de l'annonce de la blessure du jeune homme au combat (135). Alvin, mutilé de guerre, n'est devenu ni Ulysse ni Hector. Revenu chez les Roth, il a l'air d'un cadavre et son moignon, qui obsédera le narrateur, doit aussi nous frapper et faire signe : il est le stigmate de l'amputation de la grandeur héroïque qui affecte l'être humain. La grande épopée, dont les personnages et le roman n'ont cessé de rêver, est rabaissée au rang d'un hypocrite mensonge, une sorte d'opium ou de mythe qui enivre l'humanité pour transformer le hasard en nécessité historique : « La terreur de l'imprévu, voilà ce qu'occulte la science de l'histoire, qui fait d'un désastre une épopée » (168). C'est-à-dire cette impossible Histoire orientée vers une fin que le chaos du monde contredit. Si bien qu'Alvin a en réalité été « piégé par l'histoire » (427) qui lui a proposé un exutoire factice pour sa rage et sa révolte d'adolescent, à l'image du rôle du terrorisme pour Merry dans *Pastorale américaine*. Bien plus, c'est le désir de grandeur épique qui a été ce piège et ce leurre.

Le lecteur n'est pourtant pas forcé de n'accorder son crédit qu'à une seule des deux épopées, celle de l'enfant. Il est plus juste de dire que le roman peint un univers manichéen à la manière de l'épopée antique, mais pour mieux l'interroger en opposant un épique authentique à un épique inauthentique. Le monde du *Complot contre l'Amérique* est séparé en deux clans, les défenseurs des Juifs et ceux qui cherchent leur disparition, chaque clan étant placé sous l'égide d'un héros épique, Lindbergh et Roosevelt. Roth fait de Lindbergh un héros dans l'imaginaire collectif, témoignant du danger d'aveuglement et de fanatisation des foules porté par l'héroïsation excessive. C'est pourquoi le grand aviateur est désigné comme « le héros américain […] mondialement connu » (11). Emblème d'une Amérique conquérante, il appartient à la « mythologie personnelle » (17) du narrateur qui est au départ fasciné par ce personnage et la légende qui l'entoure. « Lindy » est celui qui, tel un dieu, « descendait du ciel dans son célèbre avion » (52). Il est « le type même de l'Américain légendaire qui accomplit des prouesses en ne comptant que sur lui-même » (52). Cette cristallisation épique du rêve américain se drape ainsi dans le même costume que celui du Suédois de *Pastorale américaine*, à savoir l'exploit individuel, placé sur un plan personnel où se projettent les rêves de réussite de tout un peuple. Car le magnétisme exercé par Lindbergh, comme par Seymour, provient de la synergie de deux éléments : la « normalité élevée à des proportions héroïques » (84), c'est-à-dire un évident lien avec le commun qui se sublime, un jeu de rapprochement et d'éloignement indispensable à l'identification et à l'idéalisation. Car, comme dans *Pastorale américaine*, « la rançon d'être pris pour un dieu, ce

sont les rêves démesurés de vos enfants de chœur[20] ». Aussi *Le Complot contre l'Amérique* fait-il état d'une « déification quasi universelle de Lindbergh » (258). Le personnage est qualifié à partir d'appellations ou d'attributs récurrents, comme il est d'usage dans l'épopée antique, à la manière de la caractérisation du héros homérique. Lindbergh est appelé « l'Aigle solitaire » (51), toujours associé au symbole majeur de son héroïsme, son avion, le *Spirit of Saint Louis*, avatar, par exemple, de l'épée Durandal de Roland. Cette affiliation permanente avec le ciel contribue au halo d'idéalisation qui l'entoure. Toute sa campagne électorale utilise d'ailleurs cette image à partir de la métonymie de son héroïsme que représente son avion. L'aviateur effectue, en guise de campagne, des vols surprises, avec des exploits factices (50) : son programme repose avant tout sur la mystification et l'utilisation d'un symbole de force et de combat. Cette démarche politique souligne la manière dont Lindbergh est un héros usurpateur qui sait manier, susciter et entretenir, comme Hitler en Allemagne, les envoûtements grégaires. Pour preuve, au moment où les Allemands bombardent Londres, les médias se focalisent sur un autre événement : l'avion de « Lindy » en flammes, au cours d'un vol personnel, et dont le grand héros est sorti indemne (54-55). L'écart entre les deux événements démasque les simulacres épiques qui entourent l'aviateur. Lindbergh est d'ailleurs représenté selon deux *ekphrasis* parodiques qui s'inscrivent dans la tradition de l'épopée : le timbre-poste du narrateur et le dessin qui le magnifie fait par son frère Sandy (46-47). Ces représentations héroïques empruntées à l'épopée appartiennent, dans la fiction de Roth, au monde des enfants et témoignent bien de la miniaturisation de l'épique qui est en jeu dans le roman et surtout de la mise à distance de la fausse épopée du clan Lindbergh.

Roosevelt apparaît, de son côté, comme une figure valorisée de la détermination et de la résistance. Ses paroles sont presque celles d'un prophète, comme lorsqu'il apprend la candidature de Lindbergh à la présidence : il ne propose pas alors une simple déclaration politique mais « prédit » que « ce jeune homme va regretter non seulement d'être entré en politique, mais même d'avoir appris à piloter » (35). C'est bien sa voix prophétique qui est une sorte de repère essentiel pour la communauté juive :

> Le 18 juillet 1940 […] la convention démocrate […] investit FDR pour un troisième mandat. Nous écoutâmes à la radio son discours d'investiture. Depuis près de huit ans, ce timbre de voix, plein de l'assurance, propre à la grande bourgeoisie, permettait à des millions de familles ordinaires, comme la nôtre, de garder espoir au milieu des épreuves. Ce phrasé si profondément comme il faut avait quelque chose qui non seulement calmait notre anxiété mais nous situait dans l'Histoire. Lorsqu'il s'adressait à nous, dans notre séjour, en nous nommant ses « concitoyens », FDR manifestait une autorité qui fondait nos vies avec la sienne (49).

Roosevelt est l'opérateur d'une intégration des Juifs au sein de l'Amérique, celui qui les situe en tant que partie de la communauté américaine, les justifie et les insère dans une Histoire qui, sans ce médiateur, leur échapperait.

---

20 Philip Roth, *Pastorale américaine*, *op. cit.*, p. 108.

On voit ainsi comment l'impossibilité épique de *La Contrevie* ou de *Pastorale américaine* a pu être contournée dans *Le Complot contre l'Amérique*, sur le mode de l'uchronie qui a montré que la vie américaine n'était pas seulement vouée à la pastorale ou à la violence destructrice des désespérés. Mais cet épique ne s'introduit dans le roman qu'avec une certaine lucidité qui sait tenir à distance les simulacres d'héroïsme au service d'une grandeur factice et personnelle. S'il est proche d'une épopée dans sa forme et dans la dimension collective qu'il met en jeu, le roman n'en stigmatise pas moins les simulacres épiques de Lindbergh. *Le Complot contre l'Amérique* témoigne, de la sorte, d'une tentative d'inscription des Juifs américains dans l'Histoire mondiale, d'une possibilité de vivre cette Histoire et de lutter dans l'épique, afin d'affirmer leur judéité sans renoncer à l'identité américaine.

Références

Bleikasten, André, *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris, Belin, 1999.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Idées), 1963.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard (Essais), 1951.

Ivanova, Velichka, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan (Littératures comparées), 2011.

Madelénat, Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

Morley, Catherine, « Bardic Aspirations : Philip Roth's Epic of America », *English,* vol. 57, n° 218 (2008), p. 171-198.

———, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction : John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*, New York, Routledge, 2009.

Perec, Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1993 [1975].

Robin, Régine, « S'inventer comme juif. Les jeux identitaires de Philip Roth », *Études littéraires*, vol. 29, n° 3-4 (1997), p. 23-48.

Roth, Philip, *La Contrevie*, traduit de l'anglais par Michel Waldberg, Paris, Gallimard (Folio), 1991 [1986].

———, *Le Complot contre l'Amérique*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard (Folio), 2007 [2004].

———, *Opération Shylock*, traduit de l'anglais par Lazare Bitoun, Paris, Gallimard (Folio), 1997 [1993].

———, *Pastorale américaine*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1997].