



« L'écrivain fictionnel hors de la communauté ? Solitude et fantômes dans l'œuvre de Philip Roth »

Résumé :

Cet article étudie les enjeux de la représentation dans la littérature romanesque contemporaine d'un écrivain fictionnel situé à l'écart de la communauté. Il s'agit d'interroger le sens d'une telle représentation de l'écrivain, héritée du mythe du maudit, à la lumière de l'exemple de Nathan Zuckerman, créature romanesque de Philip Roth que nous pouvons suivre dans près d'une dizaine de romans sur plus de trente ans (de 1974 à 2007). Les échecs successifs du personnage pour s'intégrer à la société de son temps et son choix final dans sa dernière apparition littéraire (*Exit Ghost*) de se retirer du monde pourraient se lire comme un renoncement de l'écrivain à participer à la communauté des hommes si le retour incessant du personnage ne nous incitait à une lecture plus fine et précise des conditions de son isolement. L'œuvre de Philip Roth se fait écho ainsi des réflexions contemporaines sur la notion de communauté en dessinant un devenir fantomatique de l'écrivain.

Bio-bibliographie :

Charline Pluvinet, professeur agrégée de Lettres modernes dans l'académie de Dijon, est l'auteur d'une thèse en littérature comparée, soutenue en 2009 à l'Université de Rennes II : *L'auteur déplacé dans la fiction. Configurations, enjeux et dynamiques des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*. Ses travaux portent sur la littérature européenne et la littérature américaine du XX^e siècle et de la période contemporaine, plus particulièrement le roman et les formes narratives, la littérature fictionnelle et les théories de la fiction et la question de l'auteur, sous toutes ses formes, dans la littérature.

Articles (sélection) :

-« Disparaître dans la fiction : la traversée du miroir du *Docteur Pasavento* », *Temps zéro*, N°3, *Dossier Enrique Vila-Matas : miroirs de la fiction*, revue scientifique à comité de lecture en ligne, 2010 [<http://tempszero.contemporain.info/document506>]

-« Fictions d'autorité dans la littérature contemporaine : dédoublement, circulation, transfert », *L'Autorité en littérature*, Actes du colloque du Groupe Phi du 16-18 octobre 2008, Presses Universitaires de Rennes (Interférences), 2010, pp. 249-260.

-« L'impossible échec ou comment accepter d'être écrivain », *Post-Scriptum.ORG*, Printemps 2011, N° 13, « La figure du raté », revue numérique à comité de lecture, [<http://www.post-scriptum.org>]

L'article :

La constitution au cours du XIX^e siècle d'un champ littéraire indépendant a consacré l'autonomie de l'art et de l'artiste envers la société, comme l'ont montré les analyses de P. Bourdieu. Cela a mis en avant une nouvelle image de l'écrivain, à l'écart du jeu social, refusant pour son œuvre les déterminations extérieures et privilégiant la littérature à toute autre considération – économique, familiale voire éthique ou politique. Malgré les vives attaques portées contre cette vision de la littérature au XX^e siècle (en particulier à partir de la réflexion sur l'engagement de l'écrivain), elle persiste dans l'imaginaire littéraire, parfois sous une forme négative telle celle de l'écrivain isolé dans sa tour d'ivoire. Dans la seconde moitié du siècle, l'érosion du sentiment d'appartenance à une école ou à un groupe littéraire distinct a sans doute accentué l'individualité de l'écrivain tant par rapport à une communauté de pairs que par rapport à la société tout entière : prédomine ainsi dans la période contemporaine, pour les lecteurs et les créateurs, la représentation de l'écrivain en être solitaire, qui résiste autant que possible aux normes sociales et aux exigences d'autrui pour se consacrer tout entier à l'art et à l'écriture, comme si l'écrivain était nécessairement hors de la communauté.

Pourtant il n'est peu sûr que cela corresponde à la situation réelle des écrivains dans la société, situation complexe à cause de l'ambiguïté profonde de ce statut, qui n'est pas un métier comme les autres ni une simple activité et qui en outre permet rarement une indépendance financière, comme le montre les études sociologiques¹. Réalité et imaginaire se recouvrent imparfaitement puisque, à l'inverse, cette image de l'écrivain isolé se retrouve fréquemment dans les multiples fictions qui, à la fin du XX^e siècle, donnent à l'écrivain le rôle principal afin d'examiner minutieusement l'identité et la fonction auctoriales. De nombreux personnages dans ces récits s'isolent d'autrui par nécessité ou par choix, vivent en misanthrope², sont réticents à jouer le jeu de la promotion littéraire quand ils ne choisissent pas de disparaître complètement³. Rares sont les personnages d'auteur qui participent activement à la vie sociale et littéraire ou qui s'inscrivent dans un mouvement collectif : dans ce cas, il s'agit souvent de fictions situées dans le passé, comme *Las Máscaras del Héroe* de

¹ Bernard Lahire montre ainsi que rares sont les écrivains à plein temps : au contraire, ils doivent fréquemment partager leur temps entre la création littéraire et une autre activité rémunératrice (Bernard LAHIRE, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions la Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2006.)

² Par exemple Thelonious Monk dans *Erasure* du romancier américain Percival Everett.

³ Comme les personnages de Fanshawe dans *The Locked Room* de l'écrivain américain Paul Auster ou le *Docteur Pasavento* du romancier espagnol Enrique Vila-Matas.

l'écrivain espagnol Juan Manuel de Prada qui reconstitue l'effervescence de la bohème espagnole au début du siècle.

L'image de l'isolement de l'écrivain n'est pas neuve dans les représentations littéraires, notamment depuis la constitution du maudit en mythe, mais ce phénomène de repli s'est accentué dans les fictions d'auteur de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle simultanément à une désagrégation générale de l'idée de communauté. Or, à travers ces personnages qui se maintiennent à l'écart de la société, est interrogée avec scepticisme la contribution possible de l'écrivain à un « vivre-ensemble » sous un double point de vue : d'une part, la communauté telle qu'elle existe est insatisfaisante pour l'écrivain tandis que, d'autre part, le pouvoir de la littérature de la réinventer semble bien faible. S'agit-il néanmoins pour les auteurs de ces fictions d'entériner définitivement le retrait de l'écrivain de la communauté – ce qui conduirait, comme le suggère William Marx, à la fin de la littérature, qui se serait coupée du réel jusqu'à programmer sa propre disparition ? La persistance dans l'imaginaire littéraire de la figure de l'écrivain à l'écart du jeu social signifie-t-il un renoncement au monde pour l'art ? Une analyse plus détaillée est nécessaire pour voir si ce détachement est aussi catégorique et négatif.

L'étude dans cet article d'un cas particulier d'écrivain fictionnel, dont nous pouvons suivre le parcours au fil des années, pourra nous apporter quelques éléments de réponse : Nathan Zuckerman, créature du romancier américain Philip Roth, nous offre un exemple intéressant d'un écrivain qui, devenu brusquement célèbre en 1969, a choisi de quitter New York et surtout de se détourner du monde extérieur en se réfugiant dans les montagnes des Berkshires. Depuis la trilogie *Zuckerman Bound* (1979-1984), Philip Roth observe l'affrontement incessant entre son alter ego romanesque et la société, leur rejet mutuel jusqu'à la séparation définitive que marque *Exit Ghost* en 2007, dernier contact de Zuckerman avec le monde extérieur et dernière apparition littéraire du personnage selon les dires de l'écrivain. Philip Roth a emprunté au roman réaliste le principe du retour des personnages à partir de *The Ghost Writer* (1979) où l'on retrouve Nathan Zuckerman, auparavant personnage secondaire du roman *My Life as a Man* (1974)⁴. Cependant il ne s'agit pas pour le romancier de renforcer l'illusion d'existence du personnage et du monde romanesque représenté (comme miroir du monde réel) : dès *My Life as a Man* jusqu'à *The Counterlife* (1986), les contradictions manifestes dans les récits de la vie du personnage et les ruptures de la continuité narrative, parfois vertigineuses, déconstruisent la cohésion identitaire attendue de l'être de papier

⁴ Ou plus exactement personnage de second degré, créature littéraire de l'écrivain fictionnel Peter Tarnopol.

baptisé Zuckerman, même si certains faits « biographiques » reviennent de livre en livre. Ce personnage nous apparaît davantage comme une forme recueillant différentes virtualités de l'écrivain fictionnel afin d'observer les rapports de l'auteur avec ceux qui l'entourent dans des situations distinctes, tel le début prometteur d'une carrière littéraire ou le premier succès public d'un roman. Ces représentations de Zuckerman, qui se développent sur plus de trente ans (de 1974 à 2007) suivent en outre l'évolution de la société contemporaine et nous incite à étudier la figuration auctoriale dans une diachronie, tout particulièrement *Exit Ghost* qui multiplie les comparaisons entre passé et présent. Nous nous concentrerons par conséquent sur les différentes postures adoptées par l'écrivain et leurs échos à des années de distance.

Ce parcours se clôt sur un choix radical, la disparition définitive de l'auteur. Pourtant, l'interprétation à donner à ce geste reste ambiguë : pour mieux le comprendre, nous suivrons le trajet de Zuckerman jusqu'à ce roman où s'esquisse peut-être une redéfinition sur un autre mode de l'appartenance de l'écrivain au groupe qui serait en écho avec les réflexions contemporaines sur la communauté.

ZUCKERMAN ET L'ECHEC DU *BILDUNGSROMAN*

Dans *The Ghost Writer* publié en 1979, Zuckerman se souvient de ses années de jeunesse à la fin des années cinquante lorsqu'il essayait de trouver sa place dans le monde littéraire. Il publie alors ses premiers récits et se met en quête d'une figure d'autorité qui soutiendrait sa carrière débutante, déjà semée d'embûches. En effet, un différend profond est né entre Zuckerman et son père au sujet d'une histoire que le jeune écrivain vient d'achever : ce récit inspiré d'épisodes réels (des conflits d'héritage entre son oncle et sa tante) déplaît à son père et le blesse. Non seulement ce dernier n'admet pas l'utilisation d'une histoire de famille qui entache leur honneur au profit de la carrière littéraire de son fils mais il s'inquiète aussi de la réception qui pourra être faite d'un tel récit, propre à alimenter selon lui les préjugés antisémites. Il organise alors une rencontre entre le juge Wapter, « le juif le plus admiré de la ville »⁵, et son fils afin de lui faire entendre raison – procédure qui échoue puisque Zuckerman campe sur ses positions et refuse de mettre son œuvre littéraire sous la coupe des autorités morales juives. Ce conflit continuera de se durcir jusqu'à mettre en péril

⁵ « *the city's most admired Jew* » (Philip ROTH. *Zuckerman Bound. (The Ghost Writer, Zuckerman Unbound, The Anatomy Lesson, The Prague Orgy)*, New York, The Library of America, 1984, p. 62 ; *Zuckerman enchaîné* (traduit de l'anglais par Henri Robillot et Jean-Pierre Carasso), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 92.)

le lien filial dans le livre suivant, *Zuckerman Unbound* (1981), qui s'intéresse aux conséquences sur la vie personnelle de l'écrivain de la publication de son roman à succès *Carnovsky*. Les dernières paroles que le père de Zuckerman adresse à son fils sur son lit de mort, « *bastard* », sonnent alors comme une répudiation avant que l'écrivain ne soit également rejeté par son frère qui lui reproche tout le mal fait à leur famille.

L'entrée en littérature provoque ainsi une double rupture : l'auteur s'isole de sa famille, à cause de l'opposition qui semble insurmontable entre liberté créatrice et éthique, mais il se met également à l'écart de la communauté juive dans laquelle son éducation l'avait inscrit. Plus exactement, Zuckerman se défait moins d'une culture que des contraintes idéologiques qu'entendent lui imposer des organisations communautaires. Lonoff, grand romancier juif américain, a d'ailleurs été très important dans les années de formation du jeune écrivain en lui permettant de renouer avec les racines culturelles de sa famille, comme il l'explique :

[...] ma première lecture de l'œuvre de Lonoff – en tant qu'étudiant athée orthodoxe et par élitisme culturel – avait plus contribué à me faire comprendre à quel point j'appartenais à ma famille juive que tout ce que j'avais ingurgité jusqu'à mon arrivée à l'université de Chicago, depuis les leçons d'hébreu de mon enfance ou la cuisine de ma mère [...]⁶.

Cependant, lorsque Zuckerman part dans *The Ghost Writer* à la rencontre de Lonoff, il ne s'agit pas pour lui de gagner une nouvelle légitimité face à la communauté juive (même si l'enjeu reste présent) : le jeune homme espère devenir le « fils spirituel » d'un maître de la littérature romanesque américaine. Pour se faire un nom dans le monde des lettres, Zuckerman tente d'obtenir le parrainage d'un écrivain qu'il admire afin d'être reconnu par ses pairs comme un véritable auteur.

The Ghost Writer convoque dès l'incipit, explicitement, le modèle du *Bildungsroman*⁷ et reprend ses enjeux : le roman expose ainsi les efforts d'un jeune homme pour s'intégrer à la société américaine, entrer dans l'âge adulte en trouvant une place reconnue dans la communauté. Mais l'écrivain n'entend pas, pour atteindre ce but, renoncer de quelconque façon à son indépendance littéraire. C'est ainsi qu'au fil d'un récit empreint d'ironie,

⁶ « *my own first reading through Lonoff's canon – as an orthodox college atheist and highbrow-in-training – had done more to make me realize how much I was still my family's Jewish offspring than anything I had carried forward to the University of Chicago from childhood Hebrew lessons, or mother's kitchen [...]* » (*Ibid.*, p. 8 ; p. 18.)

⁷ « *I was twenty-three [...] and like many a Bildungsroman hero before me, already contemplating my own massive Bildungsroman* » ; « *J'avais alors vingt-trois ans [...] et, comme bien des héros du Bildungsroman avant moi, songeais déjà à mon Bildungsroman fleuve personnel* » (*Ibid.*, p. 3 ; p. 11.)

Zuckerman va au contraire faire l'apprentissage de la désillusion : ses aspirations idéalistes d'une inscription harmonieuse de la création littéraire dans le monde se fissurent peu à peu jusqu'à se briser finalement en même temps que le mariage de Lonoff, à la fin du livre, lorsque, dans une scène de vaudeville, la femme de l'écrivain décide de le quitter.

Or il apparaissait d'emblée que le choix de Lonoff comme maître était peu judicieux : ce dernier est perçu en effet par la nouvelle génération comme un écrivain dépassé et il n'a lui-même aucune intention de retrouver du crédit auprès de ses pairs. Il vit reclus dans sa maison des Berkshires où il continue d'écrire sans prêter attention aux honneurs ou au succès, n'accordant aucune interview et refusant les prix littéraires. Zuckerman est attiré par l'exigence du romancier, « géant de patience, de courage, de désintéressement »⁸, qui a refusé toute compromission de son art. Mais cette image idyllique a son revers : l'obsession de la perfection et son dévouement sacrificiel à la littérature ont conduit Lonoff à la stérilité littéraire – jamais satisfait, il n'en finit plus de reprendre son dernier récit – et l'ont fait disparaître du monde de lettres tout comme de la vie elle-même. « Voici sa religion de l'art [...] : le rejet de la vie ! Ne *pas* vivre, c'est ce qui permet à son génie de s'exprimer ! »⁹, s'exclame sa femme, exaspérée par son attitude. L'écrivain fantôme présent dans le titre semble ainsi caractériser Lonoff et son choix d'une austérité radicale, qui se révèle incompatible avec la société : de fait, l'écrivain n'est plus lu et tombera après sa mort dans un oubli presque total. Le modèle de réussite que Lonoff représentait pour Zuckerman est ainsi mis à distance – si ce n'est complètement destitué – par la peinture comique de ses troubles amoureux.

SOLITUDE DE L'ECRIVAIN

Zuckerman Unbound se place directement dans la continuité de ce premier échec du *Bildungsroman*, comme l'indique l'épigraphe empruntée à un propos de Lonoff dans *The Ghost Writer* : « Que Nathan voie ce que c'est que d'émerger de l'obscurité. Qu'il ne vienne pas cogner à notre porte en disant qu'il n'a pas été prévenu »¹⁰. Zuckerman est désormais un écrivain célèbre grâce à *Carnovsky*, pourtant il ne parvient pas à faire partie intégrante du

⁸ « giant of patience and fortitude and selflessness » (*Ibid.*, p. 7 ; p. 17.)

⁹ « There is his religion of art [...] : rejecting life ! Not living is what he makes his beautiful fiction out of ! » (*Ibid.*, p. 112 ; p. 160.)

¹⁰ « Let Nathan see what it is to be lifted from obscurity. Let him not come hammering at our door to tell us that he wasn't warned » (*Ibid.*, p. 119 ; p. 169.)

monde qui l'entoure, qu'il s'agisse de sa famille, du milieu littéraire ou de la société américaine. Rejeté par les siens, Zuckerman se retrouve complètement seul à la fin du récit, son identité d'homme a été entièrement redéfinie par l'entreprise littéraire de *Carnovsky* : « Tu n'es plus le fils d'aucun homme, tu n'es plus le mari d'une femme exemplaire, tu n'es plus le frère de ton frère et tu ne viens plus de nulle part »¹¹, constate le personnage avec amertume. Son roman a constitué une œuvre de libération, de sabotage selon son éditeur, dans laquelle les tabous et les valeurs de son éducation et de la société ont subi une attaque radicale : en résulte un bouleversement complet de sa vie d'alors.

Mais cette crise identitaire que connaît l'écrivain est entièrement négative : Zuckerman accepte difficilement son succès et ce qu'il entraîne, refuse de participer aux mondanités littéraires et s'enferme dans son appartement. Pire, il est enclin à une paranoïa grandissante à la suite d'appels anonymes d'un maître chanteur qui menace de s'en prendre à sa famille. Même si la réaction de l'écrivain est disproportionnée, elle reflète l'hostilité que suscite son roman licencieux à une époque où la société américaine est sujette elle-même à de profonds changements. La crise des valeurs en cours exacerbe la violence des réactions envers son roman et envers toute volonté de renouveau dans la démocratie américaine, comme le montrent les lettres de lecteurs que reçoit Zuckerman :

« Pour avoir décrit les juifs en voyeur dans une ambiance de perversion totale [...] », avait même suggéré quelqu'un, avec un en-tête de lettre aussi impressionnant que celui du Président, « on devrait vous abattre ». Et au printemps de 1969, ce n'était pas là une simple formule creuse. Le Vietnam était une boucherie ; sur le champ de bataille aussi bien qu'au-dehors, les Américains étaient devenus déments. Un an plus tôt, Martin Luther King et Robert Kennedy avaient été abattus par des assassins. [...] A la convention démocrate, l'été précédent, des centaines de personnes avaient été matraquées, piétinées par les chevaux, jetées à travers les vitrines pour des délits contre l'ordre et la bienséance beaucoup moins graves que ceux dont s'était rendu coupable Zuckerman selon un bon nombre de ses correspondants.¹²

« Ne tirez pas ! Je suis un écrivain sérieux autant qu'un membre de la communauté »¹³, s'écrie imaginativement Zuckerman pour sa défense. Pourtant il constate que si son œuvre littéraire peut ébranler les rigidités de la société et dénoncer ses égarements, elle échoue à

¹¹ « *You are no longer any man's son, you are no longer some good woman's husband, you are no longer your brother's brother, and you don't come from anywhere anymore* » (*Ibid.*, p. 262 ; p. 361.)

¹² « *"For depicting Jews in a peep-show atmosphere of total perversion [...]"*, somebody with letterhead stationery as impressive as the President's had even suggested that he "ought to be shot". And in the spring of 1969 this was no longer just an expression. Vietnam was a slaughterhouse, and off the battlefield as well as on, many Americans had gone berserk. Just about a year before, Martin Luther King and Robert Kennedy had been gunned down by assassins [...] At Democratic convention the summer before, hundreds had been beaten with clubs and trampled by horses and throws through plate-glass windows for offenses against order and decency less grave than Zuckerman's were thought to be by any number of his correspondents » (*Ibid.*, p. 124 ; p. 174.)

¹³ « *Don't shoot ! I am a serious writer as well as one of the boys !* » (*Idem.*)

refonder une nouvelle cohésion et l'exclut lui-même résolument de cette communauté en crise.

Dans le dernier volume de la trilogie, *The Anatomy Lesson*, le rapport conflictuel de Zuckerman à la société prend pour finir une forme aiguë puisque la vie de l'écrivain est alors toute entière dominée par une douleur physique intolérable à l'épaule pour laquelle il ne trouve aucun remède. Si le personnage rejette l'explication psychosomatique de son mal (par conséquent, aussi l'interprétation métaphorique), reste que, significativement, Zuckerman ne peut alors plus écrire (à la machine ou à la main). En outre, une nouvelle attaque d'un confrère, qui avait déjà violemment critiqué les romans de l'écrivain et la manière dont il représentait les juifs américains et qui maintenant l'exhorte à soutenir Israël dans ses écrits au moment de la guerre du Kippour, convainc Zuckerman de changer de vie. Il envisage alors très sérieusement d'abandonner sa carrière littéraire, déjà fortement mise à mal par sa souffrance physique, l'alcool et les médicaments qu'il prend pour la soigner, se rêvant médecin – obstétricien – afin de vivre enfin en paix avec autrui.

Au terme de cette trilogie, rassemblée sous le titre *Zuckerman Bound*, l'écrivain fictionnel, enchaîné à son œuvre littéraire, semble condamné à l'isolement : la référence ironique à Prométhée dans le titre souligne l'écart que creuse la création littéraire entre l'écrivain et le reste des hommes. Son rêve de réintégration du monde est un leurre, ainsi que le souligne les derniers mots de *The Anatomy Lesson*, « comme s'il croyait encore qu'il pourrait s'arracher aux chaînes de son avenir d'homme à part, comme s'il pouvait échapper à l'œuvre qui était la sienne »¹⁴. En effet, Zuckerman reste écrivain malgré son désir de reconversion. Cependant le parcours de l'écrivain fictionnel montre que la poursuite de l'œuvre exige alors du romancier un renoncement : il quitte la vie qu'il menait auparavant en s'installant loin de New York, dans la campagne du Massachusetts. Ce faisant, il perd son rôle de personnage principal, au premier plan de l'œuvre romanesque, après *The Counterlife* où Philip Roth suspend Zuckerman entre la vie et la mort et entre le réel et le fictionnel. Le personnage met alors de côté sa vie personnelle pour devenir seulement le narrateur des histoires d'autrui dans trois romans, *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998) et *The Human Stain* (2000).

Or cette transformation significative du personnage de Zuckerman, non plus acteur mais observateur de la société, a ouvert une nouvelle période dans l'œuvre de Philip Roth, ou du moins a infléchi le travail du romancier : il s'attache alors davantage à étudier l'identité

¹⁴ « as though he still believed that he could unchain himself from a future as a man apart and escape the corpus that was his » (*Ibid.*, p. 449 ; p. 636.)

américaine et l'évolution du pays après la seconde guerre mondiale dans ces romans où le jeu métafictionnel et les phénomènes d'autoréflexivité sont plus discrets tandis que l'analyse historique et politique se développe. De façon étonnante, l'isolement social de Zuckerman et sa position en retrait dans la diégèse ont contribué au contraire à développer une réflexion plus approfondie sur la communauté, alors même que l'écrivain fictionnel n'essaie plus de lui appartenir ni même d'agir véritablement ou de parler en son sein. La posture publique qu'endosse le personnage révèle ainsi sa complexité : l'évolution de Zuckerman montre que, en acceptant de se situer hors de la communauté, l'écrivain ne renonce pas pour autant à participer à sa construction mais son intervention possible doit être redéfinie.

REAPPARITION / DISPARITION

L'équilibre créé est pourtant remis en question dans *Exit Ghost* (2007) : après sept ans d'absence littéraire, l'écrivain fictionnel revient dans un dernier roman, marqué par un profond scepticisme, pour mieux disparaître définitivement de l'œuvre de P. Roth à la fin du récit. Ce serait donc l'ultime tentative du personnage de prendre place dans la société de son temps, tentative conclue sur un nouveau renoncement : pourtant, ce retour tardif du personnage (dans la fiction et dans la société), alors même que l'on ne l'attendait plus, suggère peut-être que le rôle de l'écrivain se définit, à l'inverse de ce que croyait le jeune Zuckerman pétri d'idéaux, comme une sortie indéfinie de la communauté, qui se répète au fil des années et des livres sans jamais s'achever, un va-et-vient constant dans lequel apparition et disparition ne sont jamais acquises.

Le roman se situe dans un temps très proche de la publication du livre et dans un contexte politique très particulier, en novembre 2004 au moment des élections présidentielles américaines qui offrent un second mandat à Georges W. Bush, malgré les critiques qu'a suscitées sa politique intérieure et internationale après le 11 septembre 2001. C'est dans cette période trouble que Zuckerman se rend à New York pour la première fois depuis onze ans, comme il l'annonce dès la première ligne du roman. La coïncidence des dates semble cependant fortuite aux yeux du personnage qui affirme ne plus s'intéresser au monde extérieur. Non seulement, il a cessé de lire la presse et d'écouter les nouvelles depuis les attentats terroristes mais il s'est en outre replié sur lui-même et s'est totalement coupé de la société :

Je vois peu de gens [...] il peut se passer deux ou trois jours sans que je parle à qui que ce soit [...] Je n'accepte pas d'invitations à dîner, je ne vais pas au cinéma, je ne regarde pas la télévision, je n'ai pas de téléphone portable, pas de magnétoscope, pas de lecteur de DVD [...] Je ne prends plus la peine de voter. Je passe la plus grande partie de la journée à écrire, souvent jusque tard dans la nuit.¹⁵

S'il n'a pas abandonné la littérature, Zuckerman ne se préoccupe plus de la réception de ses œuvres si bien qu'il envisage même de ne plus rien publier.

Ce choix d'un isolement extrême n'est pas sans lien avec le vieillissement de l'écrivain qui est devenu impuissant et surtout incontinent depuis l'opération de son cancer de la prostate. Son retour à New York a d'ailleurs un motif médical : Zuckerman espère une amélioration de son état par une nouvelle procédure thérapeutique. Cependant c'est avant tout par lassitude et en raison d'un pessimisme croissant que l'écrivain « avai[t] cessé d'habiter non seulement le vaste monde mais le moment présent » : « J'avais depuis longtemps tué en moi toute velléité d'y jouer un rôle actif, ou seulement de témoin », explique-t-il¹⁶. L'ancienne véhémence de Zuckerman, envers la situation morale et politique de son pays, a laissé place à une indifférence voulue afin de sortir du conflit permanent qui l'opposait à la société. De façon significative, le personnage a quitté New York onze ans auparavant parce qu'il était menacé de mort. Il avait reçu en effet plusieurs lettres remplies d'insultes antisémites qui lui annonçaient son meurtre, lettres suffisamment inquiétantes pour que l'auteur juge préférable de fuir à la campagne (s'inspirant de Lonoff) et de se procurer une arme à feu. L'histoire de *Zuckerman Unbound* se répète mais le personnage prend les devants cette fois-ci et n'attend pas le rejet collectif de ceux qui l'entourent pour s'exclure tout à fait, de son vivant, de la société américaine. En conséquence, il s'est également détourné des événements politiques de son pays, telles les élections présidentielles :

[...] ayant vécu captivé par l'Amérique pendant près de trois quarts de siècle, j'avais décidé de ne plus me laisser prendre tous les quatre ans par des émotions d'enfant – des émotions d'enfant, et une douleur d'adulte. En tout cas pas tant que je continuerais à me terrer dans mon coin perdu, où je pouvais réussir à rester en Amérique sans que l'Amérique fasse plus jamais partie intégrante de moi.¹⁷

¹⁵ « *I see few people [...] three days can go by when I speak to no one [...] I don't go to dinner parties, I don't go to movies, I don't watch television, I don't own a cell phone or a VCR or a DVD player [...] I no longer bother to vote. I write for most of the day and often into the night* » (Philip ROTH, *Exit Ghost*, New York, Vintage Books, 2007, p. 3 ; *Exit le fantôme* (traduit par Marie-Claire Pasquier), Paris, Gallimard, 2009, p. 15.)

¹⁶ « *I had ceased to inhabit not just the great world but the present moment. The impulse to be in it and of it I had long since killed* » (*Ibid.*, p. 1 ; p. 12.)

¹⁷ « *having lived enthralled by America for nearly three-quarters of a century, I had decided no longer to be overtaken every four years by the emotions of a child – the emotions of a child and the pain of an adult. At least not so long as I holed up in my cabin, where I could manage to remain in America without America's ever again being absorbed in me* » (*Ibid.*, p. 69 ; p. 86.)

L'exil physique de l'écrivain fictionnel hors de la communauté s'est accompagné d'un détachement intellectuel et émotionnel qui se voudrait absolu au point de couper le dernier lien qui subsistait encore à travers l'écriture romanesque. En effet, aucun renseignement ne nous est fourni sur les romans que Zuckerman continue d'écrire comme si ces derniers s'étaient détachés tout à fait du réel.

L'espoir renaît pourtant de réintégrer « le moment présent » (« *The Present Moment* ») à l'occasion de ce séjour à New York : Zuckerman envisage un temps de s'y réinstaller en échangeant sa maison à la campagne avec un couple de jeunes écrivains. En effet, ces derniers, très inquiets de la menace terroriste et catastrophés par le résultat des élections, désirent quitter leur appartement en ville pendant un an. La réaction du couple montre que la jeune génération littéraire peine également à trouver sa place dans la société, comme si le sentiment d'inadéquation de l'écrivain au monde se rejouait indéfiniment : le soutien apporté par le pays à George W. Bush reste incompréhensible pour eux et leur énergie combative semble s'être très rapidement amenuisée pour laisser place à la peur, peur des extrémistes, de leur concitoyens ainsi que de l'avenir de leur pays.

Seul un jeune écrivain, Kliman, résiste à cette atmosphère pessimiste. Il espère défendre la littérature et l'auteur oublié Lonoff en écrivant la biographie de ce dernier. Cependant, son projet consiste à dévoiler au public les secrets inavoués du romancier (une histoire d'inceste) afin de susciter un nouvel intérêt sur son œuvre, ce qui apparaît davantage le fruit d'une grande ambition qu'une volonté d'hommage aux yeux de Zuckerman qui s'efforce de faire échouer toute l'entreprise. Le paradoxe est que Kliman ressemble au romancier tel qu'il était aux débuts de sa carrière littéraire, en conflit avec ses pairs plus âgés qui le dénigraient. Comme le personnage le constate, leur opposition ne fait que rejouer finalement « la confrontation implacable entre les déjà-plus et les pas-encore »¹⁸, jeu de position éternel qui semble ainsi se vider de sens et rend sensible le délitement contemporain de l'idée de communauté. L'individualisme revendiqué de Kliman, la terreur irrationnelle du jeune couple d'écrivain et l'amertume de Zuckerman laissent peu d'espoir : leurs positions respectives échouent à créer un dialogue avec autrui. C'est pourquoi, au terme du récit, Zuckerman revient sur sa décision de déménager et choisit une dernière fois de disparaître, d'abandonner ce rêve d'un retour à la vie en rejoignant pour de bon sa maison isolée dans laquelle il mourra bientôt : il ne laisse derrière lui que ce texte que nous lisons, œuvre testamentaire écrite avant d'avoir perdu tout à fait ses capacités intellectuelles¹⁹.

¹⁸ « *the merciless encounter between the no-longers and the not-yets* » (*Ibid.*, p. 279 ; p. 313.)

¹⁹ Zuckerman souffre en effet de pertes de mémoire de plus en plus importantes et de désorientation.

L'ÉCRIVAIN, FANTÔME DE LA COMMUNAUTÉ

Exit Ghost referme le cycle Zuckerman sur l'impression que l'écrivain ne peut échapper à ce scénario d'intégration avortée dans la société suivie d'un repli sur soi : l'effet de répétition est manifeste (dans le titre lui-même qui fait écho à *The Ghost Writer*) avec une aggravation à chaque étape de l'écart entre Zuckerman et le monde. Cependant, l'analyse précédente nous a montré que cet ultime roman n'était pas nécessaire pour mettre en avant ce mécanisme : de ce fait, nous pouvons émettre l'hypothèse que sa fonction est autre. Or un des points essentiels de la réflexion de Zuckerman dans ce roman est l'utilité de l'œuvre littéraire (faut-il continuer à écrire ?) et sa transmission nécessaire ou non à autrui (faut-il publier ? – en particulier le roman inachevé de Lonoff ?). Zuckerman renonce pour finir à l'écriture mais deux points sont à souligner : ce sont d'abord des raisons médicales qui le conduisent à ce choix et ce renoncement s'actualise lui-même dans une œuvre littéraire. Si l'écrivain sort de la communauté, il laisse à disposition d'autrui son œuvre où se pose indéfiniment la question du rôle à jouer en son sein.

Pour prolonger cette hypothèse, nous devons changer de degré d'analyse et sortir de l'univers fictionnel. Zuckerman est le double de Philip Roth depuis sa première apparition littéraire. Ils ont partagé les mêmes révoltes et souffrances au début de leurs carrières, les succès de leurs livres comme les attaques subies se ressemblent : *Carnovsky* est le jumeau fictionnel de *Portnoy's Complaint* qui a valu au romancier réel comme à son homologue de papier de vives critiques pour son antisémitisme supposé. Faut-il lire, cependant, l'évolution du personnage et la représentation de l'écrivain dans *Exit Ghost* comme le reflet du désenchantement de l'auteur, comme s'il était lui-même « vers le crépuscule de [son] talent » (p. 186)²⁰ ? Même si le romancier a avoué être sceptique quant à l'avenir du livre et du roman, dépassé par les nouvelles technologies, et qu'il mène une vie proche de celle de Zuckerman (du moins d'après les interviews de l'écrivain²¹), *Exit Ghost* s'inscrit dans une période particulièrement prolifique puisque, depuis *Everyman* en 2006, Philip Roth a publié un (court) roman par an. En outre, les titres de ces œuvres, comme *Indignation* (2008) ou *Nemesis* (2010), indiquent la persistance d'un affrontement ou d'une volonté de contestation : à travers

²⁰ « *into the twilight of my talent* » (*Ibid.*, p. 161 ; p. 186.)

²¹ Par exemple, dans l'entretien que le romancier a donné au *Spiegel*.

« Interview with Author Philip Roth. "Bush Is Too Horrendous to Be Forgotten" », *Spiegel*, 2 août 2008, URL [<http://www.spiegel.de/international/world/0,1518,534018,00.html>], consulté le 24 août 2011.

elles, le romancier continue d'observer le malaise de la société américaine de l'après-guerre à nos jours. Il a également soutenu publiquement la candidature de Barack Obama lors des élections présidentielles de 2008. Il faut souligner en outre que le désengagement politique de Zuckerman dans *Exit Ghost* n'implique pas celui de l'œuvre elle-même qui s'attaque avec virulence à la politique de George W. Bush, par le biais du discours de ces jeunes écrivains qui soutiennent le parti démocrate.

Ces remarques nous conduisent à reconsidérer la position de l'écrivain fictionnel dans ce livre : au lieu d'achever la rupture de Zuckerman avec la société, il s'agit surtout d'insister sur le sentiment d'étrangeté qui le saisit lorsqu'il revient à New York. Il se compare à plusieurs reprises à Rip Van Winkle, personnage d'une nouvelle de Washington Irving qui se réveille après un sommeil de vingt ans causé par des fantômes et découvre un monde entièrement changé puisque l'ancienne colonie britannique où il se trouvait est désormais devenue indépendante. Vestige d'un passé disparu, ce célèbre personnage incarne dans l'imaginaire américain celui qui est resté aveugle face aux évolutions sociales et politiques. Dans *Exit Ghost*, la référence littéraire permet de souligner l'inadéquation de l'écrivain au sein de la société contemporaine dans laquelle la littérature serait en péril ou, du moins, ne semble plus apte à jouer un rôle actif. L'ombre de Lonoff, qui a sombré dans l'oubli, plane sur l'ensemble du roman et fait ressurgir le discours (déjà ancien, marqué par une nostalgie suspecte) de la fin de la littérature.

Cependant, la leçon de cet écrivain, modèle de Zuckerman, n'est pas aussi univoque parce que la disparition de Lonoff n'est pas totale. En effet, il continue malgré tout de hanter ceux qui l'ont connu ainsi que de jeunes auteurs comme Kliman. Amy Belette, sa dernière compagne, et Zuckerman, qui ont le sentiment que son fantôme est présent à leurs côtés, que son existence persiste par delà la mort pour témoigner de la crise actuelle de la littérature : Lonoff inspire à Amy Belette une diatribe en défense de la littérature qu'elle envoie à un journal littéraire tandis qu'il encourage Zuckerman à lutter contre la lecture très réductrice de Kliman (intéressé non par le sens de l'œuvre mais par sa dimension autobiographique). Le souvenir de Lonoff maintient ainsi une volonté de résistance et l'espoir qu'autour de l'œuvre littéraire se noue un partage.

Dès lors, la disparition finale de Zuckerman lui-même prend un autre sens : elle ne signifie plus une absence définitive mais plutôt un changement d'état, un passage à un autre mode de présence au monde sur le modèle du fantôme. « [II] se désintègre »²², annoncent les

²² « *he disintegrates* » (Philip ROTH, *Exit Ghost*, *op. cit.*, p. 327 ; p. 292.)

dernières lignes du roman : l'écrivain perd ainsi sa cohésion intime pour mieux subsister sous une forme diffractée. Le fantôme sort de scène, comme le dit le titre, mais la caractéristique essentielle de cette forme d'existence est de n'être ni tout à fait présente ni tout à fait absente et de toujours revenir quand on croit le fantôme disparu. Celui-ci participe de deux mondes en ce qu'il marque la présence de la communauté des morts dans celle des vivants : il est un impossible dont l'apparition trouble et questionne. La relation de l'écrivain fictionnel à la communauté conduit à ce devenir fantomatique : il permet de concilier les paradoxes, le désir d'intégration et l'écart irrémédiable, le retrait de la communauté et son maintien comme témoin qui interroge inlassablement les relations entre les hommes. Le trajet romanesque de Zuckerman s'arrête une fois que ce dernier a découvert enfin une place adéquate, ni en dedans, ni en dehors, une présence-absence où s'exprime à la fois son *in-assimilation* à la société et son *in-éviction* : le fantôme sort mais il reste sur le seuil grâce à l'œuvre littéraire.

A l'appui de cette lecture, nous pouvons remarquer que, dans les dernières œuvres de Philip Roth, deux romans, *Everyman* et *Indignation*, nous introduisent à une narration posthume : les personnages racontent leur histoire depuis leur tombeau tandis que, dans *Nemesis*, le narrateur qui se dévoile tardivement a côtoyé de très près la mort lorsqu'il a contracté la poliomyélite dans sa jeunesse et s'imagine tel un survivant. Si cette figure du fantôme est récurrente dans la littérature contemporaine (chez Enrique Vila-Matas, Bret Easton Ellis ou encore Antonio Tabucchi), ce n'est pas pour célébrer le renoncement des écrivains et l'éloignement progressif de la littérature par rapport au monde réel : elle marque au contraire une volonté de maintien, lucide, face à une participation à redéfinir.

La quête de l'écrivain fictionnel Zuckerman d'un rapport au monde a suivi la crise de la notion de communauté : la cohésion espérée en une unité indissociable est apparue comme une illusion ne pouvant plus contenir les revendications individuelles. Si les anciennes structures sociales et politiques, rigides et dépassées, ont pu être ébranlées depuis la fin de la seconde guerre mondiale (l'œuvre de Philip Roth le scrute attentivement pour ce qui concerne les Etats-Unis), il reste à inventer un nouvel « être-ensemble » des individus pour ne pas que les replis identitaires, animés par la peur comme le souligne *Exit Ghost*, ne prennent le dessus. La présence-absence de l'écrivain fantôme rejoint ce vide qui émerge de la société : il est celui qui se dérobe au communautarisme et pour cela prend le risque d'être rejeté afin de prendre part à l'élaboration espérée d'une « communauté qui vient », pour reprendre la formule de Giorgio Agamben, communauté insaisissable parce qu'elle a du se défaire des prescriptions.

Le déploiement dans l'univers romanesque d'écrivains fictionnels isolés de la société aurait ainsi progressivement changé de sens : s'il apparaîtrait encore comme le reliquat d'une volonté d'autonomie de la littérature, il s'est redéfini comme la persistance d'une conscience critique où se reflète la société. La nature fantomatique de l'écrivain maintient le désir d'une communauté tout en soulignant son inactualité présente. La représentation de ces personnages nous conduit à parcourir à nouveau les positionnements disponibles de l'individu et de l'œuvre littéraire dans la société pour faire le compte des illusions qui persistent et des possibles qui se dessinent. Alors, en nous offrant le regard inédit du fantôme, le personnage fictionnel nous accompagne vers un avenir de la communauté, à construire hors du livre.

Charline Pluvinet

Pour citer cet article :

Charline Pluvinet, « L'écrivain fictionnel hors de la communauté ? Solitude et fantômes dans l'œuvre de Philip Roth », actes de la journée d'études « Pouvoirs de la littérature, modèles de la communauté » (Groupe Phi/CELLAM), publié le 14/03/2012 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=2568>

Bibliographie :

AUSTER, Paul, *The New York Trilogy*, Londres, Faber and Faber, 1999 [1987].

AUSTER, Paul, *Trilogie new-yorkaise* (traduit de l'américain par Pierre Furlan), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1991.

EVERETT, Percival, *Erasure*, Londres, Faber and Faber, 2004 [2001].

EVERETT, Percival, *Effacement* (traduit de l'américain par Anne-Laure Tissut), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2004.

LAHIRE, Bernard, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions la Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2006.

MARX, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

PRADA, Juan Manuel de, *Las Máscaras del Héroe*, Madrid, Valdemar, coll. « El Club Diógenes. Serie Autores Españoles », 1997 [1996].

PRADA, Juan Manuel de, *Les Masques du héros* (traduit de l'espagnol par Gabriel Iaculli), Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.

ROTH, Philip, *Zuckerman Bound (The Ghost Writer, Zuckerman Unbound, The Anatomy Lesson, The Prague Orgy)*, New York, The Library of America, 1984.

ROTH, Philip, *Zuckerman enchaîné* (traduit de l'anglais par Henri Robillot et Jean-Pierre Carasso), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

ROTH, Philip, *Exit Ghost*, New York, Vintage Books, 2007.

ROTH, Philip, *Exit le fantôme* (traduit par Marie-Claire Pasquier), Paris, Gallimard, 2009.

ROTH, Philip, « Interview with Author Philip Roth. "Bush Is Too Horrendous to Be Forgotten" », *Spiegel*, 2 août 2008.

URL [<http://www.spiegel.de/international/world/0,1518,534018,00.html>], consulté le 24 août 2011.

ROTH, Philip, *Everyman*, New York, Vintage International, 2006.

ROTH, Philip, *Indignation*, Londres, Vintage Books, 2008.

ROTH, Philip, *Nemesis*, Londres, Jonathan Cape, 2010.

VILA-MATAS, Enrique, *Doctor Pasavento*, Barcelone, Anagrama (Narrativas hispánicas), 2005.

VILA-MATAS, Enrique, *Docteur Pasavento* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Paris, Christian Bourgois, 2006.