



HAL
open science

La contre-philosophie de Philip Roth

Florian Beauvallet

► **To cite this version:**

Florian Beauvallet. La contre-philosophie de Philip Roth. Implications philosophiques, 2020. hal-03066832

HAL Id: hal-03066832

<https://hal.science/hal-03066832>

Submitted on 11 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La contre-philosophie de Philip Roth

Florian Beauvallet, Université de Rouen

Résumé : Loin de toute pensée dogmatique, l'œuvre de Philip Roth entretient un dialogue esthétique et philosophique avec de nombreux auteurs et philosophes. Il serait néanmoins délicat de parler de philosophie rothienne tant sa fiction se veut fuyante et instable. C'est pourquoi on interroge dans cet article la qualité philosophique de la pratique romanesque de Roth car même si sa pensée n'est pas systématique, sa fiction met en forme une façon singulière de penser l'homme qui se caractérise par l'excès et la contradiction afin de rendre compte de l'inlassable mutabilité de l'expérience.

Mots-clefs : Philip Roth, Ralph Waldo Emerson ; Transcendental Club ; Milan Kundera ; contradiction ; contre-philosophie ; instabilité ; fiction ; excès

Abstract: At odds with any form of dogmatism, the works of Philip Roth orchestrate an aesthetic and philosophical dialogue with numerous writers and thinkers. However, it would seem inadequate to refer to a philosophy per se in Roth's case since his fiction strives for fluidity and instability and thus strays away from any system of thoughts. This is the reason why this paper pays attention to the philosophical quality of Roth's art of the novel in order to show that, although his thought is not systematic, Roth's fiction brings about a singular way to think about man in which excess and contradiction act both as aesthetic and philosophical categories in Roth's effort to render life's unrelenting mutability.

Keywords: Philip Roth, Ralph Emerson, Transcendental Club; Kundera; contradiction; counter-philosophy; instability; fiction, excess

**

Le 11 octobre 2013, alors qu'il reçoit la médaille Emerson-Thoreau¹, Philip Roth fait part de son étonnement² à l'idée que son œuvre puisse être reçue, symboliquement, comme un nouveau membre du prestigieux *Transcendental Club*. Ainsi honorée, l'œuvre romanesque de Roth vient virtuellement gonfler les rangs d'un groupe d'intellectuels de Nouvelle-Angleterre du début du XIX^{ème} siècle dont les questionnements sur l'homme, le monde et l'existence, ainsi que la soif de savoir et de connaissance, parviendront à façonner l'identité d'un pays tout entier et à influencer durablement le paysage des lettres américaines. Il y aurait donc matière à penser que l'œuvre de Philip Roth partage avec ces penseurs une conception commune de l'homme et de ses possibilités, conception inscrite sur fond d'idéalisme, de transcendance et de sublime.

Or, on ne pourrait être plus éloigné de la vérité, car comme le remarque Roth lui-même, ses romans et ses personnages rendent manifeste un désir de sécession, et forment un groupe alternatif, "*untranscendental*", ainsi qu'il le désigne : « [un] cénacle décidément fort peu transcendantal et dépourvu de toute conception exaltée de l'être ou d'un intérêt pressant pour

¹ Cette médaille, décernée par l'Académie américaine des arts et des sciences, représente une distinction prestigieuse dans le domaine de la littérature.

² Absent lors de l'événement, le discours de Roth est lu par Stephen Greenblatt.

l'éducation de l'humanité, l'essence de la religion ou le génie de Goethe³ ». L'œuvre de Roth est fréquentée par des personnages qui sont aux antipodes des considérations intellectuelles de Ralph Waldo Emerson ou encore de Henry David Thoreau qui lèguent leurs noms au titre de la médaille évoquée. Dans son discours composé pour cette occasion, intitulé « La primauté du *Ludus* », Roth nous ramène donc sur terre en nous obligeant à quitter la sphère des certitudes, des pensées nobles et idéales sur l'homme (dans toute sa généralité exaltée) de ses pairs, pour nous obliger à affronter la précarité des pensées fugaces et instables de l'homme (dans toute sa singulière fragilité). Ainsi qu'il l'observe, l'ensemble de ses personnages donne à voir une version renversée, comme passée au négatif, du club transcendantal : « Cette harde ne se préoccupe guère de l'homme tel qu'il devrait être ou de l'idéal de droiture. »⁴

À l'image de son œuvre, le discours de Roth rejette, même dans l'instant où il est mis à l'honneur, la tentation de sceller la littérature, et donc notre perception de l'homme, derrière le masque du sérieux, de la consécration et de l'Idée. À la différence d'Emerson et de Thoreau, qui apparaissent dans son discours sous forme désincarnée, de simples voix qui exaltent l'homme dans toutes ses possibilités, Roth leur oppose la nature incarnée, pour ne pas dire charnelle, de ses personnages, et de leurs pensées : chez lui, nul phénomène humain ne peut être séparé du corps, de sa force et de ses faiblesses. Ses personnages sont l'objet de désirs et de pulsions, le jouet de malentendus, d'incompréhensions et d'erreurs de jugement, voire de supercheries et de trahisons. On ne peut ignorer le malin plaisir que Roth prend à évoquer et à énumérer ses personnages les plus cocasses, tels que Mickey Sabbath et Alexandre Portnoy, pour les placer dans le voisinage des noms qui peuplent le canon littéraire et philosophique états-unien. Comme en réponse à la constellation radieuse Emerson-Thoreau, on trouve le pendant rothien dans la contre-constellation Sabbath-Portnoy.

Personnages hauts en couleur, Sabbath et Portnoy incarnent l'une des caractéristiques fondamentales de l'art du roman de Roth : l'excès. C'est précisément cette capacité du genre romanesque à faire place à l'excès – à ce qui est en trop, exclu ou n'ayant sa place ailleurs – sur laquelle Roth construit son œuvre. Tandis que la notion d'idéal, dans son sens platonicien, insiste sur la tendance d'Emerson (dans le sillage de la philosophie continentale et notamment de l'idéalisme kantien) à penser l'homme à la manière d'un archétype, ce qui suggère une image simplifiée, car bornée par l'esprit, de l'homme et de l'existence, Roth y oppose la volonté de penser l'homme dans toute sa complexité ; à commencer par ce qui est en trop, par ce que l'on exclut habituellement et qui n'a sa place nulle part. En ce sens, penser l'homme, c'est avant tout décloisonner nos définitions. Aussi, le goût de l'excès exprime chez lui un refus sous-jacent de totalité, voire une revendication du constat de l'impossible totalité de l'existence. C'est précisément l'idée d'excès que Roth explore dans sa fiction. Comme en réponse au risque de simplification des termes de l'être formulés dans les pensées dogmatiques, et de manière plus générale dans l'ensemble des savoirs spécialisés, à commencer par la philosophie par sa tendance systémique, Roth s'emploie à rendre l'homme à l'excès qui est selon lui constitutif du réel et surtout de l'existence ; une tolérance, pour ne pas dire un goût, pour l'excès qui sied tout particulièrement au genre romanesque ainsi que le remarque Tiphaine Samoyault : « l'excès du roman est [...] aussi celui du monde rendu à sa dislocation, à son impossible totalité : quand le savoir institué, dans la séparation des champs et l'isolement des objets, manque cet excès du monde, le roman le dira. »⁵ Il apparaît donc que le roman se donne pour mission de dire ce que les autres disciplines de l'esprit, dans leur précision hypermétrique, négligent de prendre en considération. En ce sens, l'écriture de Roth vise à restituer ce qui a

³ Philip Roth. « La primauté du *Ludus* », *Pourquoi écrire ?* trad. Michel et Philippe Jaworski, Josée Kamoun et Lazare Bitoun, Paris : Gallimard, 2019, p. 528.

⁴ *Idem*.

⁵ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 192.

été mis à l'écart et délaissé afin de rendre à l'idée d'existence et à la connaissance la complexité qui leur est propre – une démarche audacieuse que le roman porte à son paroxysme.

La distinction tout juste évoquée entre la posture philosophique du *Club* et la pratique romanesque de Roth suggère un rapport au monde et à l'homme basé sur deux attitudes inverses, quoique complémentaires comme nous allons le voir. Par exemple, Emerson évoque à plusieurs reprises, et en particulier dans son essai *Nature* et la préface qui l'accompagne, la valeur symbolique des hiéroglyphes dans son rapport au monde et à la connaissance ; une image qui lui permet de communiquer efficacement une conception du monde où chaque élément s'articule aux autres pour former une grammaire de signes et de codes à déchiffrer : « La condition de chaque homme est la solution sous forme de hiéroglyphes de toute recherche qu'il voudrait mener »⁶. Cette idée est centrale chez de nombreux auteurs nord-américains de l'époque (on pense à nouveau à Thoreau, mais aussi à Melville) et elle exprime la fascination, en même temps que la confiance, en les capacités de l'homme à appréhender le monde comme s'il n'était que le reflet énigmatique, pour ne pas dire crypté, de son essence et de sa vérité. En employant l'image du message codé, qui cristallise dans l'imaginaire de la Renaissance américaine l'importance de la découverte de la pierre de Rosette et des potentiels de traduction qu'elle promettait, la pensée d'Emerson trace les contours d'une vision du monde qui appelle à être déchiffrée et à être lue par le truchement de nos expériences. Autrement dit, philosopher est un acte qui se traduit d'abord chez Emerson par l'amour du texte et par l'interaction raisonnée du signe et du signifié. Pour lui, résoudre le mystère du monde est une activité proche de la lecture, le monde se faisant texte au langage secret, et le message déchiffré, la promesse de redécouvrir une vérité oubliée. Galvanisé par l'existence miraculeuse d'une tablette de pierre offrant aux hommes la clé ancestrale d'un savoir négligé et d'un langage perdu, le savoir s'inscrit, chez les Transcendentalistes et Emerson notamment, dans des dynamiques de transmission, de tradition et d'interprétation auxquelles l'idée associée de la traduction renvoie inévitablement. En revanche, l'insistance sur l'existence d'un langage codé (ce qu'étaient jusqu'au début du XIX^{ème} siècle les hiéroglyphes) laisse entendre l'existence d'une intention destinée à être clarifiée par l'homme (à venir). C'est la raison pour laquelle les symboles mystérieux qui entourent l'homme sont autant de possibilités pour accéder à une réalité supérieure, ce que cherche notamment à communiquer la littérature symbolique. C'est d'ailleurs ce que John T. Irwin remarque dans un article consacré au rôle des hiéroglyphes dans les œuvres de la Renaissance américaine, lorsqu'il déclare que le symbole du hiéroglyphe permet de faire figurer, sous l'apparence d'une réalité fuyante et inintelligible, l'espoir d'une vérité transparente et sublime :

*When Emerson and Thoreau penetrated the outer complexity of the hieroglyphic world, they found beneath its multiplicity of natural forms a single unifying form—the circle or Platonic sphere, the basic shape that God gave the world. For them the circle was an image of unity, harmony and hope*⁷

La soif de savoir chez Emerson dissimule donc aussi la quête d'un savoir idéal grâce auquel l'homme serait en mesure de transcender le chaos apparent du monde et d'accéder à l'éternel et au divin.

Ainsi, le langage est envisagé par Emerson comme la clé du savoir et de la connaissance : le langage est vérité, si ce n'est que l'homme doit être initié à ses arcanes pour apprendre à le lire et à en extraire le sens. Le langage incarne donc un savoir éternel chez lui, comme l'illustre adéquatement le symbole du hiéroglyphe gravé dans la pierre, support immuable et pérenne. À

⁶ Ralph Waldo Emerson. *La Nature*, trad. Patrice Oliete Loscos, Paris : éditions Allia, 2004, p. 8.

⁷ John T. Irwin. "The Symbol of the Hieroglyphics in the American Renaissance", *American Quarterly*, vol. 26, no. 2, pp. 103-126, 1974, p. 125.

l'inverse, Roth n'envisage pas le langage comme l'objet d'un transport (d'un savoir d'une langue à l'autre, d'une personne à l'autre comme le suggère l'origine étymologique du terme « *translation* ») mais plutôt comme l'espace de conflits. Tandis que la posture d'Emerson repose sur la fascination, celle de Roth baigne dans la méfiance car pour lui la vérité ne s'articule que par la contestation, la contradiction et l'opposition. Autrement dit, la vérité est un acte.

On trouve dans son roman *J'ai épousé un communiste* un épisode apte à éclairer son rapport conflictuel au texte, et par extension au monde, dont est porteuse son œuvre. Un jour où le jeune Nathan Zuckerman (un alter-ego de Roth) passe devant la maison de son professeur, Mr. Ringold, alors qu'il se rend à la bibliothèque, l'homme en question l'interpelle. L'enfant est fasciné par la capacité de cet homme (et de son frère aussi présent dans la scène) à parler de littérature et de sport avec une ferveur et un sérieux équivalent, ce qu'il résume de la sorte :

*Ces hommes, qui savaient parler de base-ball et de boxe, parlaient de livre. Et ils en parlaient comme s'il y avait des enjeux dans un livre. Pas pour ouvrir le livre et l'encenser, ou être élevé par sa lecture, ni se couper du monde. Non, eux, ils boxaient avec le livre*⁸

La lecture, et par extension l'acte de penser, s'apparentent donc à un combat de boxe dans l'œuvre de Roth – l'activité de lire étant ainsi comparable à un effort physique où les idées s'opposent, s'affrontent et échangent des coups. La prise de conscience de Nathan, qui se destine à devenir romancier, donne à penser que l'œuvre de Roth adhère également à ce principe comme le suggère la reprise de ce motif dans *La Tache* qui reprend l'image de la boxe pour dresser le portrait du protagoniste, Coleman Silk : « bloquer l'aveu comme on bloque un punch, il le savait sans qu'on ait besoin de le lui dire, sans avoir besoin d'y réfléchir »⁹. Une idée que l'on retrouve régulièrement dans son œuvre sous la forme du préfixe « *counter* ». C'est donc l'image du conflit qui domine sa fiction : conflit entre réel et fiction, entre raison et passion, entre les personnages et la société (valeurs communautaires, dogmes religieux, mœurs sociales) et autres rapports d'opposition qu'ils entretiennent avec les désirs, les comportements et les pensées de chacun.

Mais le principe d'opposition ne s'applique pas uniquement aux relations qu'entretiennent les personnages entre eux, et avec la société. Il y a certes une prédominance de situations mettant en scène des conflits entre les individus, mais c'est au sein des individus eux-mêmes que ces luttes se manifestent inlassablement. Nombreux sont les personnages faisant l'épreuve de ces tiraillements (suscités par ce que Roth désigne sous le nom de « conflit insurmontable »¹⁰) et qui traduisent, à travers des récits où se mêlent souvent le comique et le tragique, le rapport résolument contradictoire que l'homme entretient avec le monde, et avec lui-même. Ainsi, ce que l'on serait tenté d'appeler la philosophie de Roth explore le champ de ces contradictions inhérentes à l'expérience humaine et lui permet d'observer, d'un regard plein d'une dissidence amusée et d'une indignation mélancolique, le réel inépuisable dont le roman permet de capter l'excès et sa fuyante vérité. Une fois encore, le cas de Mickey Sabbath exprime peut-être le plus explicitement cette dimension dans la mesure où la nature contradictoire de son expérience se manifeste à travers la superposition grotesque des pulsions érotiques du protagoniste et des images de la mort, comme l'illustre la scène de deuil où Sabbath en vient à se masturber sur la tombe de sa défunte maîtresse pour rendre hommage à la volupté et à la vitalité qui en étaient caractéristiques. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que le mode tragicomique soit l'un des moyens de prédilection utilisés par Roth pour exprimer

⁸ Philip Roth. *J'ai épousé un communiste* (1998), Paris : Gallimard, trad. Josée Kamoun, 2001, p. 48.

⁹ Philip Roth. *La Tache* (2000), Paris : Gallimard, trad. Josée Kamoun, 2002, p. 130

¹⁰ Philip Roth. *La Contrevie* (1986), Paris : Gallimard, trad. Josée Kamoun, 2004, p. 437.

l'insoutenable antilogie de l'être et de l'existence, comme il se plaît à le résumer dans une interview avec Joyce Carol Oates :

Sheer playfulness and Deadly Seriousness are my closest friends; it is with them that I take those walks in the country at the end of the day. I am also on friendly terms with Deadly Playfulness, Playful Playfulness, Serious Playfulness, Serious Seriousness, and Sheer Sheerness¹¹

L'écriture sceptique de Roth s'applique à rendre compte du régime de contradictions dont ses personnages font l'expérience et l'épreuve, ce qui lui permet de conduire une pensée différenciée de la réalité reposant sur la production d'antagonismes. Par ces jeux de contraires, Roth parvient à produire une *connaissance impossible* (dans le sens où les conflits restent irrésolus) car sa fiction s'applique à examiner la dimension ironique de l'existence pour aboutir à un art du roman où s'opère l'accouplement fertile des contraires permettant de « mesurer l'écart entre le réel et l'imaginaire et fini[r] par ébranler toutes les certitudes¹² », comme le remarque André Bleikasten. La méthode de travail de Roth repose par ailleurs sur une insatisfaction élémentaire, à savoir qu'aucune définition n'est en mesure de contenir l'homme et son expérience. À la différence d'Emerson, pour qui la connaissance se cachait derrière l'emblème gravé dans la pierre que sont les hiéroglyphes, la connaissance selon Roth revêt plutôt les qualités du sable qui dissimula la clé de leur sens pendant des siècles : fluide, multiple et instable.

Ce terrain précaire et meuble, le genre romanesque s'en accommode parfaitement. On observe en effet que l'art du roman est avant tout, pour Roth, un outil d'exploration et d'investigation du réel. En tant que romancier à la croisée d'héritages transatlantiques, on remarque que l'œuvre de Roth est motivée par la volonté de faire du roman une pratique heuristique capable de dévoiler des éléments inconnus, ou délaissés, de l'existence ; un savoir qu'aucune autre discipline n'est capable de maintenir dans une tension vitale. On note que Roth n'est pas le seul romancier à attribuer à l'art du roman la capacité de découvrir et de produire une connaissance nouvelle sur l'homme. On peut rapprocher la démarche de Roth de celle de Milan Kundera, dans la mesure où ces deux auteurs partagent une conception du roman comme instrument de connaissance qui aide à penser l'homme, et l'existence, grâce à « l'indispensable relativité de l'espace romanesque¹³ » : pour eux, le savoir du roman ne se monnaie pas en certitudes mais en interrogations.

On peut préciser qu'en tant que disciplines de l'esprit, l'art du roman et la philosophie partagent des gènes communs que bon nombre d'auteurs ont su explorer. Denis Diderot, Robert Musil et Milan Kundera comptent parmi les figures de proue de cet art romanesque qui entremêle, toujours avec impertinence et irrévérence, fiction et questionnement philosophique. Il est indéniable que le genre romanesque fasse montre d'une aptitude à faire place à la pensée, comme le suggère le terme même de roman-philosophique. Bien que ce terme soit explicite sur la capacité du roman à combiner les modes d'investigation de la réalité que sont l'imagination et la philosophie, il n'est pas moins insatisfaisant dans la mesure où il laisse entendre qu'il existerait un clivage net entre roman et roman philosophique. Or, on peut observer que l'alliage imagination-pensée désigne en réalité un matériau bien plus malléable qu'on ne pourrait le penser *a priori*. C'est pourquoi Kundera met en avant l'idée d'un roman essayistique, lequel se distingue du roman dit philosophique par la manière dont il envisage l'acte de pensée, et la valeur de la fiction. Plutôt que de s'interroger sur les traits qui

¹¹ Philip Roth et Joyce Carol Oates. "After Eight Books", pp. 85-97, *Reading Myself and Others*, New York: Vintage, 2007, p. 96.

¹² André Bleikasten, *Philip Roth, les ruses de la fiction*, Paris : Belin, « Voix américaines », 2001, p. 19.

¹³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris : Gallimard, 1986, p. 83.

rassemblent roman et philosophie, il est préférable d'explorer les différences qui les séparent car c'est en mesurant cet écart que les spécificités du roman nous apparaissent le plus clairement. En mettant l'accent sur le rôle et l'influence de l'essai dans le roman, Kundera attire l'attention sur la difficulté de pouvoir affirmer que l'art du roman puisse aboutir, à proprement parler, à une philosophie. Selon lui, on ne peut en revanche pas nier que les œuvres romanesques soient souvent porteuses, à un degré plus ou moins élevé, d'une pensée singulière sur l'homme et l'existence. À défaut de parler de philosophie, il suggère donc de s'intéresser à la teneur philosophique de certaines œuvres selon la conviction que le roman s'applique moins à créer des idées nouvelles qu'à réévaluer des idées existantes en prenant en compte l'excédent : ce que les autres disciplines de l'esprit négligent. Autrement dit, le roman n'aurait pas pour vocation d'aboutir à une philosophie, mais plutôt de conférer à la fiction une qualité philosophique. C'est pourquoi la portée heuristique des romans de Kundera et Roth est inséparable de la capacité du genre à sonder la relativité de l'expérience humaine et son insaisissable fluidité, car le roman est lui-même un genre instable, indéfini et contradictoire. On peut même ajouter qu'il existe un parallèle essentiel entre la conception du roman de Roth, et sa conception de l'homme. Cette équivalence est tout aussi valable en termes de qualité (pluralité) que de quantité (excès), ce qui contribue à faire de l'art du roman une philosophie de l'homme : penser le genre, c'est ainsi méditer l'existence.

La vocation gnoséologique du roman de Roth et de Kundera ne débouche donc pas, à proprement parler, sur une philosophie. Elle aboutit plutôt à un questionnement de *nature philosophique* sur l'impossibilité d'émettre une pensée définitive et close sur l'homme, et donc, l'impossibilité à produire une vérité ferme. À l'image de leur objet d'étude, leur écriture adopte une forme contradictoire et irrésolue comme en réponse au souci de ne pas simplifier la complexité de l'existence et l'irrévocable volatilité de notre expérience.

Tout en prenant ses distances avec la veine symboliste de la littérature, Roth confère ainsi à l'écriture une capacité gnoséologique qui rappelle inévitablement la posture d'Emerson. Et c'est l'une des raisons qui expliquent qu'on ne puisse pas radicalement opposer la démarche d'Emerson et de Roth car on observe, en dépit des différences entre ces deux auteurs, une certaine complémentarité et affinité d'esprit – comme si la contradiction si chère à Roth se jouait dans son rapport à l'héritage littéraire états-unien.

En dépit des apparences, et de la modestie de Roth quant à sa place près des membres du *Transcendental Club*, on observe tout de même l'influence d'Emerson sur sa pensée. Comme le suggère Ross Posnock¹⁴, on peut lire dans la prédominance des marques d'instabilité chez Roth l'héritage de concepts formulés chez Emerson, à l'instar des notions d'abandon et de performance de soi qui conditionnent chez ces auteurs l'envie de rompre avec soi-même : « la seule chose que nous cherchions avec un désir insatiable, c'est de nous oublier nous-mêmes¹⁵ ». Nombreux sont les personnages de Roth qui éprouvent ce désir et qui font l'expérience de la précarité du moi, à l'image de Mickey Sabbath (marionnettiste de profession) dont la vie est le fruit, et le jouet, d'une conception de l'identité obéissant à la loi de la multiplicité et de la fluctuation, que Roth résume ainsi : « La loi de la vie : le va-et-vient. À chaque pensée une contre-pensée, à chaque pulsion une contre-pulsion »¹⁶. Chez Roth, l'individu est embourbé dans les méandres discordants de forces contraires. La permanence de l'idée de fluctuation chez Roth n'est pas surprenante dans la mesure où elle se manifeste déjà dans les essais d'Emerson (et notamment en introduction de son essai « Cercles »), dont le statut dans les lettres américaines est lui-même instable et fluctuant. Le fait de choisir pareille figure tutélaire fait sens pour un auteur comme Roth, car sa pensée témoigne d'un goût prononcé, et non

¹⁴ Ross Posnock. *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*, Princeton: Princeton University Press, 2006.

¹⁵ Ralph Waldo Emerson & Brooks Atkinson. "Circles" (1841), pp. 252-262, *The Essential Writing of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 262 (traduction de l'auteur).

¹⁶ Philip Roth. *Le Théâtre de Sabbath* (1995), trad. Lazare Bitoun, Paris : Gallimard, 1997, p. 239.

dissimulé, pour les individus à la posture dissidente et contestataire. On observe ainsi dans les romans de Roth la place importante accordée à Emerson en ce qu'il appartient à ce que Posnock désigne comme le panthéon des théoriciens de l'immatunité¹⁷ (qui compte Kundera, Bruno Schulz ou encore Witold Gombrowicz). Selon Posnock toujours, Emerson apparaît le plus ouvertement chez Roth sous les traits caractéristiques de l'art de penser (par) la contradiction : "he emerges as a fluid, metamorphic, living presence who thrives on the antagonistic energy¹⁸." Un art de la contradiction qui vise à capter les forces contraires et conflictuelles qui est manifeste non seulement chez Emerson, mais également chez Nietzsche (ou encore Kierkegaard¹⁹) : "Two of the great enemies of ideology and of bourgeois pieties, Emerson and Nietzsche share with Roth a love of agonistic combat and rude truth²⁰." Cette notion de combat ne manque pas de renvoyer à la conception rothienne de l'écriture comme match de boxe, qui définit l'acte de penser, et d'écrire, comme activités qui ont à charge d'inquiéter le savoir communément admis en refusant de se satisfaire des idées établies et acceptées que l'on maquille sous les traits de vérités. On a là l'expression d'un individualisme excessif, pour ne pas dire radical, dans la mesure où Roth refuse la prédominance de l'héritage et fait valoir, dans le sillage d'Emerson, de Nietzsche mais aussi de Spinoza, le principe moral, et esthétique, de s'inventer soi-même, comme le remarque Ira B. Nadel : "Roth celebrates Spinoza's equanimity in the face of cosmic indifference. At the same time, Spinoza's radicalism parallels Roth's, notably the emancipation of society and the individual from bogus bonds of authority²¹."

L'irrespect, la défiance et la contestation représentent les fondements de la pratique artistique de Roth mais sa pensée n'aboutit pas pour autant à un système alternatif de pensée. Ce n'est pas surprenant car, pour reprendre les mots de Kundera, « la sagesse du roman est différente de celle de la philosophie [puisque] le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour »²², mais aussi de l'esprit de la contradiction et du doute, pourrait-on ajouter dans le cas de Roth. Loin de toute théorie, la philosophie d'écriture de Roth consiste principalement à s'interroger sur l'homme et son existence sans prétendre, pour autant, fournir de réponse définitive et satisfaisante. Chez lui, tout postulat, toute pensée ou toute action contient en puissance sa version opposée : seule la fluidité de leur interaction, et la danse de leur combat, vaut comme indicatif de leur véracité. Dans le sillage d'Emerson, qui se rapporte lui-même à l'idée du flux chez Montaigne, Roth lance la sonde métaphysique qu'est le roman dans le flot de l'existence ininterrompue et toujours changeante pour en apprécier les dynamiques conflictuelles entre lesquelles l'homme oscille. Et comme tout pêcheur qui s'adonne à son activité, Roth ne peut réprimer l'envie et le besoin de contempler de temps à autres les berges idylliques alentours où paissent paisiblement les hommes et les femmes idéalisés dans la beauté resplendissante d'un monde arcadien. À l'immobilisme du monde idéalisé incarné par le rêve d'une Amérique pastorale²³, Roth oppose le changement perpétuel

¹⁷ Ross Posnock. *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immatunity*, p. 9.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Comme en témoigne l'un des épigrammes de *Operation Shylock*: "The whole content of my being shrieks in contradiction against itself", Philip Roth. *Operation Shylock*, New York: Vintage, 2016 (1993).

²⁰ Ross Posnock. *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immatunity*, *op. cit.*, p. 9.

²¹ Ira B. Nadel. *Philip Roth. A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Facts on File, 2011, p. 314.

²² Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 188.

²³ Voir Philip Roth. *La Contrevie*, *op. cit.*, p. 449. L'ombre imaginaire de la pastorale est une constante de l'œuvre de Roth, comme en témoigne le parallèle entre la fin de *La Contrevie* qui évoque la possibilité d'une île verdoyante et nourricière (« often green and breastlike » en anglais) et la vision du narrateur de *The Great Gatsby* qui clôt le roman sur l'imagé d'une Amérique pure d'avant l'arrivée des colons européens : « a fresh, green breast of the new world », Francis Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby* (1925), Alma Classics: Richmond, 2011, p. 179.

d'une existence sublunaire dominée par l'opposition de forces contraires²⁴ où l'homme empoigne la multiplicité de sa nature et du réel comme un boxeur se saisit de son adversaire par jeu – jeu dont le sérieux n'a d'égal que celui de la lecture.

Sans pouvoir parler de philosophie, on observe chez Roth les signes d'une contre-philosophie, comme une photographie en négatif dévoile par contrastes la somme de nos expériences. C'est par opposition que l'esprit et l'art de Roth prennent forme comme l'indique son goût pour l'irrévérence et la provocation, une pensée ludique et sceptique qui l'amène à formuler des interrogations existentielles porteuses de vérités toujours contradictoires que seul l'imaginaire romanesque peut mettre en mots et maintenir dans leur élan vital. La philosophie expérimentale, ou pour le dire autrement, l'art du roman de Roth, rend compte d'un travail de distorsion incessant qui vise à tordre le cou aux clichés, aux stéréotypes, aux normes sociales et morales, et plus largement aux mythes derrière lesquels l'homme se plaît à se réfugier pour contempler l'insaisissable songe que serait toute expérience immaculée. On pourrait se surprendre à penser que Roth cède à son propre idéalisme, le mythe du romancier comme pourfendeur de l'ordre moral et social, mais sa quête, s'il en est, est consciemment vouée à l'échec et à la ruine à venir, comme le suggèrent les images répétées du corps défaillant dans ses romans et auxquelles s'oppose la double primordialité de l'activité physique et de l'activité intellectuelle perçue comme combat : contre le temps, contre la mort, contre la satisfaction et la complaisance. C'est pourquoi l'imaginaire du roman s'apparente chez Roth à un pourfendeur d'illusions et de simplicités, faisant du romancier une contre-mesure aux rêves de pureté et de stabilité – rêves qui figurent chez Roth comme symbole de la mort et emblème du mensonge, comme le suggère l'image ironique de la pureté pastorale clôturant *La Tache* :

Il me suffit d'être à nouveau face à lui pour éprouver une peur terrible de la perceuse – alors même qu'il s'était rassis sur son seau. La glace blanche du lac encerclant une tache minuscule, un homme, seul marqueur humain dans toute cette nature, telle la croix que trace l'illettré sur la feuille de papier : c'était là, sinon toute l'histoire, du moins le tableau dans son entier. Il est rare qu'en cette fin de siècle la vie offre une vision aussi pure et paisible que celle d'un homme solitaire, assis sur un seau, pêchant à travers quarante-cinq centimètres de glace, sur un lac qui roule indéfiniment ses eaux, au sommet d'une montagne arcadienne, en Amérique.²⁵

Tout comme l'eau vive se cache sous la surface glacée, la brutale vitalité du meurtrier se dissimule sous cette vision atemporelle de l'homme face à la sérénité de l'immensité sauvage. À l'idéalisme ironiquement mortifère de la pastorale moderne, Roth oppose un cynisme vivifiant qui propose de se mettre à l'écoute du dialogue des contraires qui anime chaque être humain dans son excessive impureté : « voici où est l'excès : dans le désordre imparfait et l'impureté qu'il y a à vivre toutes les improbabilités qui se mettent en travers de notre route et nous empêchent d'accéder à quelques certitude que ce soit²⁶ » – un goût pour l'impureté et le désordre qui fait l'essence de l'esprit dissident du roman grâce auquel Roth se propose de questionner et de faire parler l'homme selon la sagesse de ses polarités infinies ; car après tout, l'amour de la sagesse ne naît-t-il pas par le dialogue ?

²⁴ On peut préciser que Fitzgerald n'était pas étranger à ces considérations, comme en témoigne son essai publié dans le magazine *Esquire* en 1936 : « let me make a general observation—the test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function [...] This philosophy fitted on to my early adult life, when I saw the improbable, the implausible, often the 'impossible' come true », *Esquire*, 1936, <https://classic.esquire.com/article/1936/2/1/the-crack-up>.

²⁵ Philip Roth. *La Tache*, op. cit., pp. 441-442.

²⁶ Philip Roth. « La primauté du *Ludus* », op. cit., p. 528.