

## FICTIONS D'AMÉRIQUE : *Goodbye, Columbus* ou le bonheur d'être juif

Guido Furci

« La carrière littéraire de Roth commença en beauté. Aucune maladresse d'apprenti dans *Goodbye, Columbus*, son premier livre, publié en 1959, rien qui fasse penser à un livre de débutant, tant l'écriture y est déjà maîtrisée. Un ton vif et déjà un peu âpre, une cadence déjà sûre d'elle-même, un souple talent de conteur, un sens aigu du détail : un écrivain était né, et qui eut la chance d'être d'emblée reconnu et salué comme tel. »<sup>1</sup>

C'est ainsi qu'André Bleikasten débute son essai *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, qui se veut autant un hommage qu'une monographie exhaustive portant sur la vie et l'œuvre du romancier américain. De fait, *Goodbye, Columbus* suscite les éloges de critiques reconnus, tels que Irving Howe et Alfred Kazin ; tous deux ne s'y trompent pas, qui décelèrent le caractère abouti, bien que fragmentaire, de l'œuvre dans son ensemble. Saul Bellow, quant à lui, applaudit la capacité de l'auteur à concilier une pluralité de voix dans un ouvrage qui, dès sa parution, possédait une valeur indéniablement testimoniale.

Succession de nouvelles relatant la vie des Juifs dans l'Amérique des années cinquante, *Goodbye, Columbus* s'articule autour du court conte éponyme qui ouvre le recueil. Cela commencerait presque comme un roman de Fitzgerald : jeune Juif de milieu modeste, vivant à Newark en compagnie de son oncle et de sa tante, Neil Klugman fait un jour la connaissance de la jolie Brenda Patimkin. Prenant son courage à deux mains, il se décide à

lui fixer un rendez-vous le soir même : « tout en parlant, Brenda fermait et ouvrait l'enveloppe de sa raquette ; pour la première fois, elle semblait nerveuse. Sa nervosité appela la mienne, de sorte que nous nous trouvâmes mûrs pour ce dont, magiquement, il semblait que nous aurions pu nous passer : une rencontre.<sup>2</sup> » Dès lors, les deux jeunes gens nouent une idylle dans le décor clinquant et artificiel du Green Lane Country Club – et tant pis si l'amour peut paraître surjoué : « En fait, nous n'éprouvions pas les sentiments dont nous parlions avant de les avoir énoncés [...] [L]es dire c'était les inventer, se les approprier. De l'étrangeté et de la nouveauté nous faisons une mousse qui ressemblait à l'amour, mais nous n'osions pas jouer avec trop longtemps, en parler trop longuement, de peur qu'elle ne retombe et se désagrège.<sup>3</sup> »

Tout oppose Neil et Brenda : lui, issu de la classe moyenne, diplômé de philosophie aux projets indécis et à l'avenir incertain, gagne chichement sa vie comme employé à la bibliothèque municipale – un travail ingrat et monotone, que viennent parfois égayer les visites d'un petit garçon noir fasciné par les peintures de Gauguin ; elle, cadette d'une famille de nouveaux riches, enfant gâtée sans grandes ambitions, n'attend

1. André Bleikasten, *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris, Belin, 2001, p. 23.

2. Philip Roth, *Goodbye, Columbus*, Paris, Folio – Gallimard, 2010, p. 26. Cette citation et les suivantes sont extraites de la traduction française de Céline Zins de 1962, quelque peu remaniée depuis, et éditée pour la première fois dans la collection Folio en 1980.

3. *Ibid.*, p. 34.

que de s'inscrire à l'université pour s'éloigner d'une mère trop présente et d'un père faussement indulgent. Cependant, malgré les différences, leur aventure prend rapidement une tournure plus sérieuse; bientôt, Neil est invité à passer quelques jours chez les Patimkin. Le séjour est pour lui l'occasion de découvrir l'univers de son amie. Archétypes des nouveaux industriels parvenus, M. et Mme Patimkin ont fait fortune dans la fabrication d'éviers et de lavabos; gravitent également autour de Brenda un frère, Ron, sportif autant que superficiel, et Julie, une petite sœur choyée et capricieuse. A ce cercle s'ajoute Harriet, la fiancée de Ron, qui trouve elle aussi bien peu grâce aux yeux de Neil: « Harriet Ehrlich me donna l'impression d'être une jeune fille singulièrement inconsciente du fait qu'il puisse exister des motivations chez les autres et chez elle-même. Elle était toute en surface, et semblait une partenaire parfaite pour Ron, et aussi pour les Patimkin.<sup>4</sup> »

Le mariage d'Harriet et Ron – prétexte à une série de récits « seconds » qui viennent enrichir le tissu narratif principal, en s'attardant quelques instants sur le destin d'autres personnages tels que le pittoresque Léo, petit commerçant en proie à des difficultés financières – pousse Neil à s'interroger sur sa propre histoire avec Brenda: quel avenir pour deux amoureux à peine majeurs, qui plus est lorsque la jeune fille s'apprête à partir faire ses études à Boston? Malgré la promesse de rapides retrouvailles, la distance creuse dans le couple un fossé chaque jour un peu plus difficile à combler. La rupture, maintes fois repoussée, est consommée lorsque Brenda reçoit de ses parents une lettre incendiaire: les moments passés en compagnie de Neil ont déshonoré le nom des Patimkin; elle n'a alors d'autre choix que de mettre fin à cette relation, déjà trop affaiblie par les remords et les absences.

4. *Ibid.*, p. 111.

Pavé jeté dans les eaux calmes de la bourgeoisie bien-pensante américaine, *Goodbye, Columbus* atteste un remarquable esprit critique de la part de Philip Roth. En effet, dès sa première publication, celui-ci oppose non pas l'ensemble de la communauté juive aux *goyim*, mais les Juifs aux Juifs, sans craindre les conséquences qu'une telle démarche aurait pu impliquer peu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale et au sein d'un milieu intellectuel encore secoué par toutes sortes de discours identitaires. Ainsi, davantage que la lutte des classes, c'est la lutte *entre* les classes qui occupe l'auteur, toujours prompt à dresser – d'une façon aussi impitoyable que savoureuse – le portrait d'hommes et de femmes souvent incapables de dire leur existence autrement qu'en existant. Semblables aux acteurs d'une « comédie humaine », ces gens restent seuls et désespérés, malgré le confort matériel dont la majorité d'entre eux a hérité; ils ne sont pas en mesure de communiquer avec leurs proches, sinon dans le but – parfois inavouable – de mener à bien une négociation, quelle qu'en soit la nature.

C'est dans cette perspective qu'il faut envisager les interactions entre les différents personnages. Rien n'est gratuit, et derrière l'humour acerbe de Philip Roth pointe l'amertume: qu'il s'agisse de relations amoureuses ou amicales, les échanges sont toujours intéressés. A bien y regarder, le ciment du couple Brenda-Neil n'est pas la passion, mais l'égoïsme: chacun a besoin de l'autre pour satisfaire son propre désir. Il en va de même pour les autres binômes, qui ne constituent qu'une déclinaison de ce motif. En amitié aussi, la donne est faussée. Ainsi, la soirée au cours de laquelle Ron fait écouter à Neil le discours d'adieu de l'université de Columbus<sup>5</sup> ne marque pas le début d'une

5. Traditionnellement, aux Etats-Unis, la fin de l'année académique est marquée par une céré-

quelconque camaraderie. Si Ron ne voit en Neil qu'un auditeur privilégié de ses exploits d'athlète – et sans doute le seul homme dans son entourage avec lequel partager sa dernière nuit de célibataire –, Neil n'est pas moins ambigu puisque, de son côté, il cherche l'appui de Ron pour mieux trouver sa place parmi les membres de la famille Patimkin.

En fin de compte, seuls les échanges avec le petit garçon noir venu consulter les livres d'art à la bibliothèque sont dénués de toute arrière-pensée. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'inconscient de Neil n'accepte que lui dans un rêve qu'il relate : « J'étais sur un bateau, un vieux voilier comme ceux qu'on voit dans les films de pirates. Avec moi sur le bateau, il y avait le petit garçon noir de la bibliothèque – j'étais le capitaine et lui mon marin, et nous étions les seuls membres de l'équipage.<sup>6</sup> » Loin d'être anodine, la figure de cet enfant – et, dans une moindre mesure, celle de Carlota, la domestique des Patimkin aux allures faulknériennes – rappelle, à plusieurs reprises et par contraste, la difficulté de Neil à se mêler aux autres Juifs, les Juifs assimilés des grandes banlieues résidentielles.

Cet échec, de la part des différents protagonistes, à se comprendre les uns les autres, est souligné sur le plan linguistique par une attention toute particulière portée à l'oralité. De façon mimétique, chaque personnage s'exprime dans un langage propre à sa condition : ainsi, dès sa première rencontre avec Neil, Brenda semble pren-

dre pour acquis que le simple terme « Boston » constituera une réponse suffisante à la question du jeune homme, qui l'interroge sur l'université qu'elle fréquente. Mais la connivence n'est pas aisée : « Je détestai la réponse. A chaque fois qu'on me demande où j'ai fait mes études, je réponds immédiatement : au collège de Newark, Université Rutgers. Je le dis peut-être avec un peu trop d'emphase, trop d'orgueil, trop vite, mais je le dis. Pendant une minute, Brenda me fit penser aux petits imbéciles au nez camus de Montclair qui viennent à la bibliothèque pendant leurs vacances et qui, tandis que je tamponne leurs livres, restent plantés à tirer sur leurs écharpes gigantesques jusqu'à les faire pendre jusqu'aux chevilles, en faisant sans cesse allusion à « Boston » et « New Haven ».<sup>7</sup> » De même, les mots de Mme Patimkin, qui n'hésite pas à employer les dernières expressions françaises à la mode, ne sont pas les mots du gamin de la bibliothèque qui, lui, multiplie les fautes de syntaxe sans même s'en rendre compte. On ne sera alors guère surpris de ne pas entendre la voix de Carlota, la domestique, le langage le plus approprié à son rang social demeurant celui du corps : « A la regarder faire, on avait l'impression que les travaux ménagers n'étaient que des gestes illustrant ce qu'elle chantait [...]. Elle allait du fourneau à la machine à laver la vaisselle – elle poussait des cadrans, jetait un coup d'œil à la porte vitrée du four, et de temps en temps piquait un gros raisin noir sur une grappe dans l'évier.<sup>8</sup> »

Ces calques linguistiques apportent à l'histoire une touche de vraisemblance qui n'est pas sans rappeler les principes du *storytelling*, énoncés par Mark Twain un demi-siècle avant la parution de *Goodbye, Columbus* : lorsque les personnages d'un récit sont plongés dans une discussion, leur conversation doit

---

monie, la « graduation », au cours de laquelle un hommage est rendu aux étudiants qui se sont distingués par leurs travaux de recherche ou par leurs résultats sportifs. Cette cérémonie fait souvent l'objet d'un enregistrement, que les étudiants peuvent se procurer en souvenir de leur passage à l'université.

6. Philip Roth, *op. cit.*, p. 101.

---

7. *Ibid.*, p. 24.

8. *Ibid.*, p. 104.

ressembler à une conversation humaine, et leurs paroles doivent être celles que des êtres humains prononceraient dans des circonstances similaires.<sup>9</sup> L'abondance de détails dans les descriptions – qu'il s'agisse des vêtements portés par Brenda ou du menu des repas de Neil – renforce encore cet « effet de réel » : sans pour autant se réclamer de lui, Philip Roth perpétue assurément l'héritage du roman anglo-américain du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais toute catégorisation serait forcément réductrice : si *Goodbye, Columbus* s'inscrit dans une veine réaliste, c'est pour mieux s'en démarquer, et l'on ne saurait le limiter à une simple peinture de la vie quotidienne. La forme narrative est ici prétexte à habiller sinon une thèse, du moins un programme : brosser le portrait de la société juive américaine dans le contexte délicat de l'après-guerre, et faire affleurer les divergences qui peuvent exister au sein même de cette société. Est-ce à dire, pour autant, qu'il s'agit là d'un roman à thèse ? Là encore, gardons-nous de tomber dans cet écueil. Pourtant, il semble clair que, par sa forme même, l'œuvre porte en elle une contradiction, justement résumée par Susan Rubin Suleiman dans un essai qui fait référence : « Le roman réaliste proclame avant tout la vocation de rendre la complexité et la densité de la vie quotidienne ; le roman à thèse, par contre, se trouve devant la nécessité de simplifier et de schématiser ses représentations pour ses besoins démonstratifs.<sup>10</sup> »

9. C'est le propos que Mark Twain soutient, en substance, dans l'un de ses articles les plus controversés : « Fenimore Cooper's Literary Offences », in *How to Tell a Story and Other Essays*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1897, pp. 93-116. Une première version de ce texte avait déjà été publiée en 1895 dans la « North American Review ».

10. Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Paris, 1983, p. 33.

Plus proche par sa longueur de la *novella* que du roman, *Goodbye, Columbus* relate une histoire de façon condensée, trop sans doute pour en faire un support pertinent au développement d'une véritable thèse. Cependant, et de façon paradoxale, le souci permanent de coller au plus près de la réalité finit par conférer au récit une dimension artificielle. Qui, dans la vraie vie, posséderait une mémoire aussi aiguisée que celle de Neil, dont l'œil trop affûté nous inciterait presque à remettre en question son statut de « narrateur intra-diégétique »<sup>11</sup> ? A se vouloir naturel, le parler des personnages finit lui aussi par devenir attendu. En poussant à l'extrême l'aspect programmatique de la narration, Philip Roth fait de sa première œuvre un travail à mi-chemin entre le prévisible et l'imprévu. A plusieurs reprises, Neil surprend la domestique Carlota en train de siffloter des standards de blues. Le détail a son importance : la narration dans son intégralité peut se lire à la manière d'une partition de jazz, où des grilles aux accords imposés se déclinent à l'infini, pour mener à des improvisations totalement libres. C'est à la lumière de ces variations sur un même thème qu'il faut appréhender le court roman *Goodbye, Columbus*, mais également, et dans une perspective plus large, le recueil tout entier. Les cinq autres nouvelles qui le constituent ne trouvent en effet leur sens que dans le rapport qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Véritable cinéaste-écrivain, Philip Roth ne se contente pas de dérouler la bobine d'une histoire de façon mécanique. Il coupe, juxtapose, recolle, rapproche : c'est dans le montage des scènes au sein des récits et, par une mise en abyme inversée, dans le montage des récits eux-mêmes, que résident tout l'intérêt et toute l'unité de *Goodbye, Columbus*.

11. C'est-à-dire son statut de « narrateur interne à l'univers fictionnel ».

En effet, caractérisées par un style vif et dénué de toute rhétorique de circonstance, ces nouvelles se font écho à de nombreux égards : dans *La conversion des juifs*, Ozzie Freedman – dont le nom semblant compter une consonne de trop évoque déjà un désir de liberté vis-à-vis des adultes et des autorités religieuses – embarrasse et exaspère son rabbin par des questions irrespectueuses sur Dieu, Jésus-Christ, l’Immaculée Conception et l’élection du peuple juif. S’étant réfugié sur un toit, il menace de sauter si la foule rassemblée en bas ne promet pas, la tête baissée et le corps courbé, de ne plus imposer sa « vérité » à autrui ; *Défenseur de la foi* met en scène un deuxième affrontement, opposant cette fois-ci le sergent Nathan Marx, vétéran de la Seconde Guerre mondiale, à Sheldon Grossbart, jeune recrue dans un camp d’instruction du Missouri. Si ce dernier pense pouvoir utiliser sa judéité pour obtenir un traitement privilégié, Nathan quant à lui finit par démasquer ses manœuvres et l’oblige à ne plus exploiter la religion à des fins personnelles ; un troisième face-à-face se produit dans *Eli le fanatique*. Sur un ton tragico-mique, l’histoire se joue entièrement autour de l’intrusion de quelques Juifs hassidim d’Europe de l’Est, rescapés des camps, dans la périphérie conservatrice de Woodenton. Une place à part est attribuée aux deux textes restants, dont la portée symbolique affleure, comme par interférence, par le biais d’un dialogue à peine ébauché entre le quinquagénaire adultère de *Epstein*, qui rompt définitivement avec le mythe de la fidélité des bons maris juifs, et le jeune adolescent de *L’habit ne fait pas le moine*, qui se lie d’amitié avec les fils de deux immigrants italiens, promis, certes, à un brillant avenir de gangsters, mais non pas dépourvus de valeurs morales.

Si le lien entre ces deux dernières nouvelles s’établit notamment au niveau des contenus<sup>12</sup>, il est vrai aussi qu’elles se réfèrent l’une à l’autre au travers des titres : d’une part, « l’habit ne fait pas le moine » résume la leçon d’une histoire dont les présupposés existent dans *Epstein* ; d’autre part, le personnage d’Epstein, aussi ordinaire que le nom qu’il porte, rappelle une fois de plus que l’anonymat est propre à tout homme, qu’il appartienne ou non à une communauté reconnue en tant que telle, comme le suggèrent les jeunes gens de *L’habit ne fait pas le moine* – marginaux, bien entendu, et pourtant si semblables à leurs voisins « autochtones », représentants d’un certain nombre de modèles comportementaux qui ne relèvent aucunement d’une déontologie exemplaire. Sur le plan de la microstructure, une telle correspondance sémiologique s’applique également aux propos tenus par les différents protagonistes qui peuplent la production littéraire de Roth à cette époque. Ainsi, par bribes, nous avons comme l’impression que certaines répliques viennent en préciser d’autres, peu importe qu’elles soient prononcées par le même personnage, présentes au sein du même dialogue ou intégrées au même récit. Seul compte le jeu de ricochets que ce procédé met en place ; cette impression d’éternel retour, qui fait de chacun le portrait rêvé de quelqu’un d’autre.

---

12. Dans *Epstein*, un homme irréprochable en apparence entretient à l’insu de tous une relation adultère avec sa voisine. Dans *L’habit ne fait pas le moine*, à l’inverse, le narrateur sympathise avec deux camarades italo-américains récemment sortis de prison ; leur passé est loin d’attirer les faveurs de la plupart des professeurs – y compris ceux qui devraient les aider dans une réinsertion professionnelle –, mais ils font preuve tous deux d’une loyauté admirable au regard de l’hypocrisie qui les entoure.

D'une histoire à l'autre, un chemin se dessine donc dans le labyrinthe des nouvelles de *Goodbye, Columbus* et annonce déjà la démarche que Philip Roth adoptera dans son œuvre toute entière. De fait, les romans ultérieurs de l'écrivain possèdent, eux aussi, des résonances entre eux. Ainsi, certaines silhouettes traversent différentes fictions – plus besoin de présenter les figures, désormais familières, de Nathan Zuckerman ou David Kepesh. Mais, surtout, les circonstances elles-mêmes peuvent être envisagées sous une forme cyclique. Qu'importe leur nom ou leur visage, les êtres mis en scène sont confrontés à des obstacles similaires et adoptent, impuissants, les mêmes attitudes pour s'en défaire. Leur liberté n'est qu'illusoire – les marionnettes ne s'échappent jamais bien loin. On voit s'ébaucher là une conception figurale de l'Histoire : à chaque fait répondent une préfiguration et un accomplissement ; chaque situation n'appelle qu'un nombre limité de réactions possibles. Nulle religion, cependant, dans ce que l'on pourrait, à défaut, qualifier de « téléologie négative »<sup>13</sup> : si démiurge il y a, il s'agit seulement de l'auteur qui, resté dans les coulisses, tire les ficelles de ses personnages afin de les faire se mouvoir dans un théâtre de papier.<sup>14</sup>

Est-ce à dire que le lecteur n'aurait plus de rôle à jouer et que, spectateur passif, il devrait se

contenter d'assister au déroulement de l'intrigue ? La forme adoptée par *Goodbye, Columbus* – et, dans une plus large mesure, par la production dramatique de Roth dans son intégralité – semble pourtant indiquer le contraire. La structure fragmentaire du livre autorise ici une plus grande liberté que le genre romanesque traditionnel, contraignant ; là où le roman exige de commencer par l'incipit et de suivre un enchaînement de chapitres prédéfini pour aboutir aux dernières pages, le recueil de nouvelles possède plusieurs entrées. Libre de lire le dernier conte avant le premier, le lecteur a tout loisir de créer et de recréer à l'infini une œuvre à laquelle il prend une part active. Ce qui revient à dire, avec Todorov, que : « [l]e geste inaugural de toute lecture est un certain bouleversement de l'ordre apparent du texte. Dans sa linéarité de surface, l'œuvre se présente comme une pure différence : de cette œuvre aux autres, d'une partie de l'œuvre comparée au reste ; le travail de lecture commence par le rapprochement, par la découverte de la ressemblance. [...] Un certain bouleversement, disions-nous : car bouleverser ne veut pas dire ignorer. L'ordre apparent n'est pas le seul [...] ».<sup>15</sup>

D'avantage qu'une succession linéaire de nouvelles, *Goodbye, Columbus* peut donc se concevoir à la manière d'une mosaïque ; la démarche est transposable à la plupart des autres romans de Philip Roth, qu'il serait réducteur d'inclure dans une vaste saga chronologique, mais qu'il est, là encore, préférable de prendre dans leur individualité, de façon aléatoire, kaléidoscopique. Cette

13. Cf. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 1967.

14. C'est ce qu'entend Frédéric Verger quand il affirme que « ce qui fascine Roth, c'est comment l'impossibilité pour les hommes de ne pas se raconter des histoires finit par transformer des motifs narratifs en destin » (in « Philip Roth, malice de la tragédie », in *Revue des deux mondes*, n. 12, décembre 2010, p. 152.)

15. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971, pp. 247-248, cité dans Michael Issacharoff, « Trois Contes et le problème de la non-linéarité », in *Littérature*, n. 15, octobre 1974, p. 29. C'est à cet essai que l'on se réfère, de façon générale, tout au long de ce paragraphe.

anarchie apparente, ce « défaut de ligne droite<sup>16</sup> » dans l'œuvre de Roth a sans doute été source d'un malentendu entre la critique et l'écrivain. D'aucuns lui reprochèrent une langue trop maîtrisée, des situations trop attendues, une abondance

---

16. La réplique est de Frédéric Moreau qui, dans *l'Education Sentimentale*, tente de trouver une explication à ses échecs. La référence à Flaubert – déjà présente dans l'essai de Michael Issacharoff – nous semble pertinente, non seulement parce que la structure des *Trois Contes* peut admettre une grille de lecture proche de celle que l'on vient d'évoquer, mais aussi en raison du rapport de filiation qui s'instaure, au début des années 50, entre Roth et « l'école française du XIX<sup>e</sup> siècle ». Sur ce point, voir en particulier : Balbir Singh, *The Early Fiction of Philip Roth*, Omega Publications, Nouvelle-Dehli, 2009.

de naturel qui finissait par sonner faux. On pourrait répondre à ces attaques par la voix de Flaubert, qui tentait, dans une lettre à Roger des Genettes, d'analyser l'échec de *L'Education Sentimentale* : « Esthétiquement parlant, il y manque : *la fausseté de la perspective*. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. »<sup>17</sup> Paradoxalement, c'est donc l'absence de défauts qui serait préjudiciable à l'œuvre ; mais, justement, la faille naît de la quête de cette perfection – par essence, inaccessible. L'excès d'ordre dans l'œuvre de Philip Roth amène le désordre, une infime faiblesse heureusement humaine qui brouille les clivages entre les mots et les choses, entre la littérature et la vie.

---

17. Geneviève Bollème, *Préface à la vie d'écrivain*, Seuil, Paris, 1963, p. 288.