

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 11

QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Fiction et fictions dans *I Married a Communist*

Lorsque l'on parle de "Fiction et Fictions", la conjonction insérée entre 'fiction' et 'fictions' est d'une simplicité suspecte. Outre qu'elle contribue à créer un effet de tautologie et de balbutiement – à l'oral, le s ne s'entend pas plus que le a de différence-, elle rassemble en une même expression l'homogénéité apparente d'un singulier générique et l'hétérogénéité évidente d'un pluriel singularisant. La question se pose alors de savoir comment s'articulent fictions et fiction, comment la prolifération des unes entre en résonance avec l'acte qui consiste à imaginer, forger, créer. En d'autres termes, comment des 'actes de fiction', que Gérard Genette définit comme des "énoncés de fiction narrative considérés comme des actes de langage"¹, posent-ils le problème de ce que fait *la* fiction? La fiction serait-elle un jeu de langage se déployant dans un réseau d'actes de langage?

I Married a Communist, roman écrit par Philip Roth en 1998², est tout entier centré sur le pouvoir et les enjeux de la fiction, que ce soit sur un plan thématique (au moins deux conceptions de la fiction s'opposent de manière manichéenne), structurel (ce roman est une fiction faite d'une mosaïque de fictions), narratif (narrateurs et personnages principaux deviennent des instances mouvantes au gré

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris : Editions du Seuil, 1991, p. 41.

² Philip Roth, *I Married a Communist*, London : Vintage, 1998.

Fiction et fictions dans I Married a Communist

des fictions qui se déplient dans le roman) ou linguistique (ces fictions sont bien évidemment des créations verbales). Le lecteur y retrouve Nathan Zuckerman, écrivain récurrent dans l'œuvre de Philip Roth, qui écoute pendant six nuits consécutives Murray Ringold, son ancien professeur d'anglais maintenant âgé de quatre-vingt dix ans, lui raconter les heurs et malheurs de la vie de son frère, Ira Ringold, ancien mentor de Nathan. Dans ce canevas en apparence simple, la fiction se dit en creux : le mot 'fiction' n'apparaît pas une seule fois dans un texte qui se décline en fictions, celles des nombreux personnages, principaux ou secondaires. Tout se passe comme si la fiction était de l'ordre de l'indicible, comme si sans cesse, elle se réalisait en mille et une fictions pour mieux se refuser au lecteur. Elle semble s'offrir et se dérober tout à la fois, tant toutes les fictions qui composent ce roman se jouent des discours sur la fiction que tiennent les personnages, invalidant parfois ces discours en rappelant leur statut ... fictif. C'est dans cette tension que semble se dire la fiction, dans cette conjonction de coordination qui lie fiction et fictions tout en les maintenant à distance, tout en niant, aidée en cela par la marque du pluriel, la stricte identité des deux. La tautologie se transforme alors en relation spéculaire, en labyrinthe aux mille miroirs, à l'image des mises en abyme qui parcourent le roman de Philip Roth. C'est un peu comme si les fictions passaient la fiction devant un prisme réfléchissant, cherchant ainsi à en dévoiler les facettes multiples.

*

D'emblée, le lecteur se trouve pris dans un vaste jeu de miroirs où se multiplient fictions, narrateurs et narrataires. La toute première phrase du texte est à cet égard un exemple de ce que Lucien Dällenbach appellerait une "réduplication aporistique"³. Elle contient en effet la structure générale du roman et laisse déjà entrevoir les enchaînements diégétiques et narratifs qui le constituent. Le roman débute ainsi :

³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris : Editions du Seuil, 1977, p. 51.

Sylvie Bauer

IRA RINGOLD's older brother, Murray, was my first high school teacher, and it was through him that I hooked up with Ira. (1)

La structure circulaire de la phrase semble évidente, dans la mesure où elle commence et se termine par le même mot, le prénom de celui qui, dès l'incipit du roman s'impose comme étant le personnage principal, l'entité structurante du texte et de son intrigue. Le lecteur averti ne peut alors que remarquer que le nom du personnage évoque un anneau ('Ring'), dont la forme vient conforter la première impression produite par l'énoncé. On a alors le sentiment de se trouver dans une structure pleine, homogène, saisissable, dans laquelle le texte serait contenu, sentiment d'autant plus fort que les deux parties de cette phrase se font écho. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'un certain déséquilibre s'insinue dans cette apparente stabilité, que l'homogénéité que l'on croyait avoir perçue cède la place à une hétérogénéité qui la subvertit. En effet, au rythme régulier, iambique, de la première moitié se substitue, une fois passée la conjonction de coordination, un rythme plus tourmenté et certainement bien moins régulier. De plus, le statut grammatical de Ira n'est pas tout à fait le même au début et à la fin de la phrase. S'il apparaît bien comme noyau d'un groupe nominal en position finale, il n'occupe pas tout à fait la même place au début du texte où il joue le rôle d'un déterminant. Il n'est pas là au centre du groupe nominal, il sert à situer le personnage de Murray, véritable noyau du groupe nominal. Ainsi, dans cette phrase qui semble désigner Ira comme point de focalisation, s'opère une série de glissements caractéristiques du roman et qui sont comme autant de diffractions. Tout se passe comme si le texte bifurquait sans cesse d'un point de focalisation à un autre : de Ira à Murray au narrateur ('I'), puis, après une conjonction de coordination qui semble établir une fois de plus une relation de symétrie, de Murray, au narrateur à Ira. Là encore, un glissement s'est opéré, imperceptiblement : la symétrie n'est pas parfaite et l'on observe une inversion dans les positions respectives du premier narrateur, Nathan, et de Murray. De tels déplacements contribuent à brouiller encore plus les cartes du jeu narratif, dans la mesure où le lecteur ne sait plus trop à quel personnage le roman va faire un sort. La structure circulaire observée au début fait en réalité

Fiction et fictions dans I Married a Communist

penser à l'une de ces lithographies d'Escher qu'on ne sait pas trop bien par quel bout prendre, et toutes les tentations de focalisation sur l'un ou l'autre des trois personnages sont déjouées par le texte. Ainsi, de la même manière qu'Ira sert en fait d'introduction à son frère Murray, Murray lui-même devient un intermédiaire, un médium, puisque, nous dit Nathan, "it was **through** him that I hooked up with Ira." Le même procédé s'applique à Nathan puisque l'apparente symétrie est brisée : il n'est pas, comme le laissait supposer la première partie de la phrase, le pivot, le point central, vers lequel l'énoncé s'avance, il n'est sans doute pas le narrateur unique du roman. Ce que cette première phrase nous présente, ce sont les trois principaux narrateurs du roman, dont les récits s'enchaînent comme dans un jeu de poupées gigognes. Nathan est le premier narrateur, la voix qu'entend principalement le lecteur, et à qui Murray raconte l'histoire de son frère. La voix de Murray laisse, quant à elle parfois la place à celle d'Ira. Ainsi, le lecteur est confronté à un 'je' multiple, chaque fois embrayeur d'une nouvelle histoire, comme celle, par exemple, que je tente de raconter maintenant. Car il faut bien un destinataire au récit de Nathan, un narrataire lui-même susceptible de devenir un narrateur. Ce roman est alors un ensemble polyphonique, "a book of voices", comme le dit Nathan (222), des voix parfois discordantes, parfois harmonieuses, toujours plus nombreuses.

Cette mise en abyme à l'infini structure l'ensemble du roman, qui à l'instar de cette phrase, fait varier le statut des personnages et où prolifèrent les fictions. Ce n'est évidemment pas un hasard si Murray et Nathan passent ensemble six soirées équivalant aux six jours de la création dans le livre de la Genèse (le septième jour sera celui du repos éternel pour Murray, qui meurt deux mois après leur rencontre). Il n'est pas non plus étonnant que Nathan compare son interlocuteur à la narratrice des *Contes des Mille et Une Nuits*, lorsqu'il lui dit : "In the history of storytelling stamina, you've already taken the title from Scheherazade." (262). Nous reviendrons plus tard sur la relation entre 'the history of storytelling stamina' et son reflet possible 'the storytelling stamina of history'. Ce qui nous intéresse pour l'instant est la succession d'histoires sans fin qui se racontent à l'intérieur du cadre formé par les trois narrateurs principaux. D'ailleurs, l'intrigue du

roman n'est pas racontable, ou plutôt, raconter *une* intrigue signifie laisser de côté les trois quarts du roman. Ou encore, parler de la diégèse de ce roman revient à raconter à la fois plusieurs histoires dont celle de la grandeur et de la déchéance de Ira Ringold, mineur devenu vedette de la radio en raison de sa ressemblance avec Abraham Lincoln.

Dans cette histoire, Ira est un emblème successivement adulé puis honni de l'Amérique capitaliste : d'abord incarnation idéale de la démocratie et du rêve américains (parti de rien, il accomplit une réussite sociale spectaculaire), il est ensuite déclaré l'ennemi de cette même Amérique en raison de son appartenance au Parti Communiste américain, et succombe à la chasse aux sorcières menée par Joe McCarthy contre "*the international peril*" (274). Mais il ne s'agit là que de l'une des histoires de Ira, et de cette trame, annoncée très clairement dès le début du roman, partent plusieurs autres histoires qui toutes, s'agencent à la manière d'un rhizome. L'histoire idéologique va de pair avec une histoire personnelle, comme si, comme le suggère Murray, "despite ideology, politics and history, a genuine catastrophe is always personal bathos at the core." (3) L'histoire de Ira est faite d'une série de strates déconstruites par les récits croisés de Murray et Nathan, mais aussi par ceux de tous les personnages secondaires qui contribuent tout autant à inventer Ira Ringold.

D'ailleurs, Ira n'est pas un personnage facilement définissable ; son nom recouvre une myriade de personnages qui s'adaptent aux différentes fictions auxquelles ils appartiennent. Ainsi, Ira Ringold se mue parfois en Iron Man ou encore en Iron Rinn, selon le contexte. Chacun de ces noms annonce une histoire, ou un fragment d'histoire : celle de l'individu privé, celle de l'ouvrier militant communiste dans un contexte de guerre froide – la transformation de Ira en Iron évoque ouvertement le rideau de fer – et celle de l'homme de radio. Chaque nouvelle identité est comme un livre ouvert, qui pousse le lecteur à construire ses propres fictions sur le personnage et qui l'empêche d'avoir une vision cohérente, fermée de Ira. Au contraire, ce qui l'emporte est une impression d'hétérogénéité, de contradiction qui déjoue toute tentative d'attribuer à ce personnage *une* identité, *une* essence.

Fiction et fictions dans I Married a Communist

Le premier nom, Ira Ringold, est parfaitement polysémique, et l'on peut lire dans ce prénom étrange la colère du révolté, celle de l'enfant orphelin de mère (65), celle qu'il a transmise à sa nièce Lorraine ("the real Ringold anger", p.76), celle qui caractérise enfin "irate Ira" et qui se traduit par des emportements dévastateurs. En apparence plus irénique, son nom de famille semble former une image inversée des mots gold ring, évocateurs de l'anneau nuptial, de l'alliance qui scelle son mariage avec Eve Frame, actrice de renom qui l'introduit dans l'univers luxueux et cultivé de Manhattan, qui lui offre un cadre de vie (a frame) et qui contribuera à sa chute en aidant ses ennemis à le compromettre (frame up). Comme nous l'avons dit, ce que nous avons là est un reflet inversé qui laisse peut-être déjà entrevoir la tragédie personnelle, l'échec de l'union symbolisée par l'anneau.

On lit aussi dans ce nom l'anagramme de 'idol', et c'est effectivement ce qu'il représente pour Nathan, une idole, un père spirituel, véhiculant une parole quasi-divine, et aussi précieuse que de l'or (gold) pour le jeune garçon le temps que durera son apprentissage auprès de Ira. Ce n'est plus alors seulement l'histoire de Ira qui se déploie ici, mais aussi celle de Nathan et de son parcours initiatique. Mais l'idole contenue dans le nom du personnage représente également Johnny O'Day, l'initiateur de Ira au Communisme ; et c'est là une autre histoire qui s'ouvre devant nous, celle du Iron Man.

Baptisé ainsi par O'Day, son propre père spirituel, le personnage se doit alors d'incarner une figure emblématique, celle de l'ouvrier militant, dénué de toute vie personnelle, à l'image de O'Day, qui mène une vie quasi-monacale et qui, en nommant son disciple Iron Man, tente de le dépouiller (le verbe "to strip off" est récurrent dans le roman) de tout sentiment humain inutile à la cause du peuple, de "all the peripheral stuff [...] Home. Marriage. Family. Mistresses. Adultery. All the bourgeois shit!" (281). Ainsi, l'expression 'Iron Man' transforme l'homme en mécanique, en machine à reproduire les discours appris auprès de Johnny O'Day. Plus encore que Ira Ringold, c'est Iron Man qui tourne en rond, dont les discours finissent même par lasser Nathan au terme de son parcours initiatique. Lors de leur dernière rencontre, lui qui étanchait sa soif militante en buvant toutes les paroles de son mentor, explique : "I'd heard it all before, these exact words many

Sylvie Bauer

times, and by the end of my vacation week, I couldn't wait to get out of earshot of him and go home." (190) Les phrases prononcées par Ira restent alors en suspens, Nathan ne les écoute plus que d'une oreille distraite. L'homme semble alors désincarné, il n'est plus que le porte-voix d'un discours idéologique. Le travail de démythification de l'idole, travail parallèle au déniement, tant sexuel qu'intellectuel, de Nathan, s'amorce dans la déconstruction de son nom de militant et il s'achèvera dans la lecture du nom de scène radiophonique, Iron Rinn.

L'idéologie et la référence à l'homme du peuple demeurent dans la conservation du prénom, mais le nom, s'il nous renvoie au Ring de Ringold, a néanmoins subi une transformation, et non des moindres. En effet c'est bien Iron Rinn qui est banni des ondes, car il est considéré comme le "ringleader" du "big spy ring in New York radio" tentant de manipuler les auditeurs et d'inspirer (inspy-ring) en eux des sentiments pro-communistes. Il est bien alors l'un des inspireurs de la conspiration du communisme international qui tente de transgresser le rideau de fer en important une idéologie subversive. Mais le *g* final de ring s'est transformé en *n*, ce qui donne encore une nouvelle dimension au personnage. En effet, le dictionnaire nous informe que rin est une variante écossaise de 'run', ce qui nous rappelle les pérégrinations du personnage, sa course vers l'idéal politique et vers l'idéal familial. Et c'est là que la démythification de l'idole intervient, déjà perceptible dans sa façon de prononcer le nom du pays où, soldat, il a séjourné, et où il a rencontré Johnny O'Day, l'Iran. Nathan se souvient des récits que fait Ira de ce qu'il a vu en Iran, "pronounced by Ira "Eye-ran." La course se transforme alors en fuite, une fuite qui nous force à relire la colère initiale de Ira Ringold pas seulement comme la colère salutaire du rebelle, mais aussi comme la colère meurtrière de l'homme violent, "all the murderous rage", dit Murray. En effet, le récit de Murray, au fil des nuits qui passent, s'éloigne chaque jour davantage de "the heroic invention of himself [Ira] called Iron Rinn" (301), de l'image que Nathan avait de son héros ; c'est un récit qui procède lui aussi par bifurcations, jusqu'au moment où Murray révèle la genèse de l'histoire de son frère :

Ira killed a guy with a shovel. Ira killed a guy when he was sixteen.
(295).

Fiction et fictions dans I Married a Communist

C'est pour échapper aux représailles de la mafia locale (dont sa victime faisait partie) que Ira s'est enfui et le mythe de l'ascension sociale du self-made man fait place à une réalité moins glorieuse. Il est tout autant victime de la Dépression de 1929 que de ses propres pulsions meurtrières, il est tout autant l'emblème d'une certaine Amérique que la proie de ses propres démons.

*

Rien que dans les différents noms officiels (il en a quelques autres, officieux, des surnoms, tels 'Boo-hoo Ringold' ou 'the Beast', ou bien des noms d'emprunt, tel Gil Stephen, qui lui permettent de se réinventer une histoire) du personnage se dessinent plusieurs histoires, simultanées et contradictoires : une intrigue politique, une intrigue sentimentale, un roman familial, un roman noir, un parcours initiatique, entre autres. Outre que la multiplication des fictions qui composent le personnage contribue à le rendre de plus en plus complexe et incohérent au fil de la lecture, elle agit comme autant de portes ouvertes sur une infinité d'autres histoires : celles de Murray, distillées dans le récit de la vie de Ira, mais aussi celles de Nathan, dont une bonne partie reste dans l'ombre, ce qui fait que le lecteur a l'impression que toutes les histoires ne sont pas racontées. D'ailleurs, les histoires échappent parfois à leurs personnages principaux, manipulés à leur insu par les auteurs d'autres histoires. C'est le cas par exemple pour Nathan qui, à travers le récit de Murray, découvre un pan de son histoire qu'il ne connaissait pas et ne s'en étonne d'ailleurs que très peu : "Of course it should not be too surprising to find out that your life story has included an event, something important, that you have known nothing about – your life story is in and of itself something that you know very little about." (15) En ce qui concerne Nathan, l'effet rhizome est renforcé par le fait qu'il s'agit d'un personnage récurrent dans les romans de Philip Roth, romans qui participent tous de la tradition du *Kunstelroman*, et on a l'impression que c'est à travers ces fictions, en creux, que se construit le personnage de Nathan écrivain.

Sylvie Bauer

Les fictions prolifèrent et sont aussi nombreuses qu'il y a de personnages secondaires, qui, de fait, deviennent, l'espace de quelques pages, des personnages principaux. L'on assiste alors sans cesse à des effets de brouillages et de décalages, qui déséquilibrent la lecture. Dans ce roman, pour reprendre les mots de Linda Hutcheon, "all the various critically sanctioned modes of talking about subjectivity (character, narrator, writer, textual voice) fail to offer any stable anchor. They are used, inscribed, established, yes, but they are then abused, subverted, undermined."⁴ Le lecteur est sur un terrain mouvant, en position toujours instable. Les temps grammaticaux participent à cette instabilité, mélangeant, dans un même énoncé, prétérit et présent, ce qui contribue à briser la linéarité du texte, mais aussi à faire coexister des temps chronologiques normalement incompatibles. L'évocation du mariage d'Ira et Eve donne lieu à de telles confusions temporelles. Sylphid y est décrite dans ces termes :

*The upshot was that Eve **talked** to the girl, and God knows what she **said** , or **promised**, or how she **begged**, but Sylphid **showed up** at the wedding, in those clothes of hers. A scarf in her hair. She **had** kinky hair, so she **wears** these Greek scarves, rakishly as she **thought**, and they **drive** her mother crazy. **Wears** peasant blouses that **make** her look enormous. Sheer blouses with Greek embroidery on them. Hoop earrings. Lots of bracelets. When she **walks**, she **clinks**. [...] **Wore** the Greek sandals that you could buy in Greenwich Village. (110)*

L'exemple le plus évident de ces brouillages est sans aucun doute le titre du roman. Il place le texte dans une perspective supplémentaire, fait proliférer encore plus les fictions et contribue à brouiller allègrement les frontières des différents niveaux fictionnels.

En premier lieu, le titre comporte un pronom, marque de la première personne du singulier qui ne correspond à aucun des trois narrateurs principaux de ce roman. Le titre est en fait emprunté au roman lui-même, puisque *I Married a Communist* est le titre du livre supposément écrit par Eve Frame après sa séparation d'avec Ira. Le

⁴ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London : Routledge, 1988, p.159

Fiction et fictions dans I Married a Communist

roman de Philip Roth nous offre un extrait de ce livre, propagande anti-communiste, dans lequel Eve réécrit son mariage avec Ira pour le transformer en cauchemar, en conte de fées inversé. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une réécriture à l'envers de *La Belle et la Bête* (l'allusion est évidente lorsque Sylphid, la fille d'Eve, surnomme son beau-père 'the Beast') dans laquelle la belle n'aurait pas réussi à apprivoiser la bête. A toutes les autres fictions énumérées plus haut s'ajoutent maintenant celle de l'endoctrinement et celle du roman d'espionnage, puisque Ira est présenté comme "a communist madman" who had assaulted and browbeaten [Eve] with his communist ideas, lecturing her and Sylphid every night at dinner, shouting at them and doing his best to brainwash both of them and make them work for the Communist cause." (242). Ce 'I' du titre déplace l'accent porté par le texte de Roth sur Eve, qui devient le personnage principal de son récit, récit auquel le lecteur du roman de Roth n'a accès que très partiellement, mais dont le titre absorbe, dans un mouvement supplémentaire de réduplication aporistique, le texte qui le contient. En revanche, les conséquences de ce récit fictif sur la réalité du personnage de Roth (l'éviction de Ira du monde radiophonique et sa déchéance, l'audience de Murray par la House Un-American activities committee et son renvoi du lycée où il enseignait) sont connues du lecteur, mais il s'agit là en fait d'une autre histoire.

Tous les points de vues et les angles de visions sont alors brouillés, d'autant plus que ce récit n'est en fait pas celui de Eve Frame, mais de Bryden Grant et Katrina Van Tassel Grant, qui, se servant du récit de Eve Frame, fabriquent de toutes pièces une fiction autour du personnage Ira Ringold, fiction qui servira leurs intérêts politiques. Du coup, le titre du roman est une mise en abyme de fictions : il désigne un personnage de fiction (celle de Bryden et Katrina) créé à l'intérieur d'une fiction (celle de Roth) par d'autres personnages de fiction. Là encore, un jeu de miroir est à l'oeuvre, dans un mouvement de réduplication aporistique qui multiplie une fois de plus les fictions : celle des Grant, celle d'Eve Frame, et celle de Roth. C'est en quelque sorte comme si le titre d'une fiction fictive devenait le titre d'une fiction réelle, comme si, non content de procéder à des brouillages ontologiques, le titre cherchait à rappeler le caractère

Sylvie Bauer

fictionnel du roman que nous lisons. En d'autres termes, il se fait fort de nous rappeler qu'il est une construction langagière, un agencement de mots sur du papier et l'on ne peut s'empêcher de voir dans ce titre l'acronyme IMAC, nom d'un ordinateur célèbre sur lequel Roth a peut-être écrit son roman...

*

On a alors l'impression que le roman de Roth s'efforce de jouer sur tous les registres de la fiction, en incluant divers types d'écriture qui se déploient du registre du roman de gare écrit par Katrina et dont Sylphid fait une lecture hilarante à ce que Murray appelle "la réalité Dostoyevskienne" (300), de l'autobiographie frelatée aux pièces de théâtre militantes (celles de Nathan jeune), du mauvais vaudeville incarné par Eve, à la tragédie Shakespearienne teintée de farce. Ainsi, par exemple, l'histoire de Ira est maintes fois comparée à une farce qu'il subit tout en l'interprétant, et Murray nous dit que "there was a theatrical instinct in Ira. Ira is the drama in every sense of the word.", (60). L'univers de la représentation théâtrale vient se superposer à l'univers romanesque du livre que nous lisons. Tous les personnages jouent des rôles, portent des masques qui leur donnent à chaque fois un visage et une histoire nouvelle. Ainsi, Pamela, l'amie anglaise de Sylphid et la maîtresse de Ira, déploie tout un registre de rôles :

[Ira] admires the dexterity with which she adopts all her roles. For Eve she plays the sweet little girl, it's pajama-party stuff with Sylphid, at Radio City, she's a flutist, a musician, a professional and with him, it's as though she'd been raised in England by the Fabians, a free, unfettered spirit, highly intelligent and untimidated by respectable society. In other words, she's a human being - this with this one, that with that one, something else with the other one. (167)

Eve Frame, quant à elle, évoque à de nombreuses reprises un personnage de théâtre, avec son langage et sa gestuelle particuliers, comme lorsqu'elle évoque son amour pour Ira en des termes dignes d'une Blanche Dubois et parle de "[their] exceedingly, achingly sweet

Fiction et fictions dans I Married a Communist

and strange thing” (59). A de nombreuses reprises, ce personnage du roman de Roth est décrit comme un personnage de théâtre toujours en représentation (le verbe ‘to act’ et le nom ‘personage’ la désignent plusieurs fois, et l’on assiste à une ou deux scènes d’anthologie, lorsqu’elle vient tenter de se réconcilier avec son mari) et dont la vie se résume à “the high drama that was Eve Frame’s life.” (253).

Le mélange des genres est ici évident, et crée un tourbillon de réécritures, comme si la fiction de Roth se présentait sans cesse et ouvertement comme un processus de réécriture, un processus dynamique de ré appropriation et de réinvention des genres qui constituent la fiction. Souvent, par la voix de Murray ou de Nathan, l’héritage littéraire des textes de Roth et des fictions qui forgent ses personnages est mis sur le devant de la scène, comme pour rappeler interminablement l’intertexte qui nourrit le roman et qui contribue bien entendu à multiplier toujours plus les fictions, à mettre ce texte en relation étroite avec des centaines d’autres textes, ce qui participe très largement aux effets de diffraction que j’ai mentionnés plus haut. La prolifération intertextuelle contribue à détruire la linéarité du roman, sans cesse interrompu par des citations, des allusions, des références et par le commentaire fait sur elles. Par un jeu de ricochets, le lecteur lit alors plusieurs textes en un et les lit à la lumière les uns des autres. Comme l’écrit Laurent Jenny, “le propre de l’intertextualité est d’introduire un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte [...], étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l’espace sémantique.”⁵ L’intertexte est généralement clairement donné, comme lorsque, rapprochant une explication de texte de *Twelfth Night* de l’histoire de Ira, Nathan avoue : “I felt I was being asphyxiated by Shakespeare” (302), comme si la pièce de Shakespeare servait non seulement à relire l’histoire de Ira, mais aussi à la forger, comme si l’intertexte prenait le pas sur le roman lui-même. De la même manière, le prénom de Nathan le place d’emblée dans une filiation littéraire : la référence à Nathaniel Hawthorne est rendue explicite, trop transparente pour être honnête par le fait que le père de Nathan travaille sur... Hawthorne Avenue. Le réseau intertextuel ne s’arrête pas là, puisque le

⁵ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris : Editions Belin, 1990

Sylvie Bauer

frère de Nathan s'appelle Henry, comme Thoreau, lien conforté par le fait que Nathan vit reclus près d'un lac, perdu au milieu de la nature. Les indices intertextuels fournis par Roth sont autant de clins d'œil appuyés et de clichés relatifs à l'héritage littéraire de l'Amérique, qui contribuent bien sûr, mais avec une certaine ironie, à l'effet de rhizome que nous avons déjà évoqué. Les références sont mises à nu, comme pour rappeler sans cesse au lecteur qu'il est dans le monde de la fiction, comme pour commenter ce qu'est et ce que fait la fiction.

Car ce que fait la fiction n'apparaît pas tant à travers les discours sur la fiction que dans les discours des différentes fictions. Deux visions opposées de la fiction participent à l'apprentissage littéraire de Nathan. La première est politique, inspirée par sa lecture de la vie romancée de Thomas Paine, qui lui offre "[his] first sense of the conjuring power of art and [helps] strengthen [his] first ideas as to what [he wants and expects] a literary artist's language to do: enshrine the struggles of the embattled." (38). L'artiste a là une mission, il joue un rôle politique et doit faire passer un message, rendre compte de la réalité des démunis. Dans cette perspective, la fiction sert de relais à la réalité, la représente afin de la changer : c'est là le "conjuring power of art". C'est à cette définition que le jeune Nathan souscrit, et il écrit des pièces engagées, comme, par exemple, *The Stooge of Torquemada* (tout un programme !), jusqu'au jour où, étudiant à l'université de Chicago, il rencontre Léo Glucksman, professeur de littérature violemment opposé à une vision de l'art comme une arme idéologique. A l'opposé de ce que Ira a enseigné à Nathan, Leo Glucksman affirme que:

"Art is in the service of art—otherwise there is no art worthy of anyone's attention. What is the motive for writing serious literature, Mr Zuckerman? To disarm the enemies of price control? The motive for writing serious literature is to write serious literature." (218)

Dans un cas, la fiction fait la révolution, dans l'autre, elle est un monde à part, sans lien aucun avec la réalité. Les deux positions sont éminemment réductrices et caricaturales, et apparaissent comme deux grands récits totalitaires sur la fiction, deux récits minés par la prolifération de tous les petits récits formés par le rhizome de fictions.

Fiction et fictions dans I Married a Communist

Le rapprochement de ces deux définitions de la fiction sert en fait à poser la question du rapport complexe et problématique qui existe entre la fiction et la réalité. C'est peut-être là que réside le problème de savoir ce que fait la fiction.

Tout se passe comme si toutes ces fictions refusaient de se laisser enfermer dans des catégories, comme si elles venaient sans cesse redéployer l'éventail des possibles, brisant sans arrêt la linéarité du roman, y introduisant toujours plus d'éléments contradictoires, déplaçant ses points de focalisation à l'envi pour que se multiplient les angles de vision et d'interprétation du texte. Le lecteur ne peut se raccrocher à un seul point de vue, à un seul angle de vision, ses interprétations sont sans cesse remises en cause, le forçant à construire du sens à partir de fictions multiples. Ce que fait alors l'écriture métafictionnelle ici n'est pas seulement de mettre à nu les codes d'écriture, mais aussi le processus d'interprétation ; elle pousse le lecteur à s'interroger sur ses propres stratégies de construction du sens, que ce soit à l'intérieur de la fiction ou dans son rapport au monde. Ce qui est alors en jeu ici n'est pas tant la fiction en soi qu'un questionnement sur le rapport à la vérité et au savoir.

Fiction et histoire se mêlent dans le roman de Roth, qui, comme je l'ai déjà laissé entendre, ne raconte pas seulement "the history of storytelling stamina". En effet, l'histoire, qu'elle soit individuelle ou collective, est un enjeu majeur du texte, qui relate aussi "the storytelling stamina of history." L'histoire et l'idéologie sont, dans ce roman, problématiques, car, en créant tous ces effets de bifurcations, les fictions qui composent le texte de Roth proposent plusieurs versions de certains pans de l'histoire des Etats Unis qui se donnent au lecteur comme autant de versions possibles. D'ailleurs, Marc Chénétier nous rappelle que "l'histoire américaine a depuis toujours partie liée avec la fiction",⁶ comme si, sans cesse, l'histoire avait besoin de se ré-écrire pour exister. Là encore, on assiste à un brouillage entre des personnages historiques transformés en fictions par le texte (McCarthy, Paul Robeson, R. Nixon...), et des personnages de fiction contribuant à réécrire l'histoire. L'écriture de Roth n'est pas neutre, en ce que les

⁶ Marc Chénétier, *Au delà du soupçon*, Paris : Editions du Seuil, 1989

Sylvie Bauer

fictions multiples de son roman minent et mettent en question toutes les positions historiques ou idéologiques dominantes. Il n'impose pas de choix, n'apporte pas de réponse ultime, mais, à l'instar de ce que Linda Hutcheon appelle la métafiction historiographique, son roman pousse ses lecteurs à mettre en question des interprétations, à formuler des hypothèses plutôt que des thèses. D'ailleurs, si Murray se lance dans le récit de la vie de son frère, c'est, dit-il, pour "regain possession of history." (265), pour se réapproprier l'histoire de son frère et, partant, la sienne. Cette ré appropriation se fait à travers un jeu de langage, la construction d'une fiction, qui, pour le lecteur, miroite en de nombreuses fictions qui lui refusent une vision définitive de Ira Ringold. Tout en n'étant pas une fiction militante, la fiction de Philip Roth a néanmoins des implications éthiques et politiques, dans la mesure où ses fictions, qui les empêchent de se rattacher à un centre de gravité fixe, forcent le lecteur – et les personnages – à sans cesse remettre en cause la réalité qui les entoure.

*

La fiction de Philip Roth est bavarde, ses voix emplissent l'espace textuel, le débordent, provoquent ce que Nathan appelle "all that narrative engorgement" (322), transgressant parfois les frontières ontologiques qui séparent la fiction de la réalité. Puis c'est à nouveau le silence, celui qui s'ouvre à la toute fin du roman et qui fait le vide et congédie toutes les fictions du roman, l'une après l'autre. Ce silence est celui de Nathan, écrivain mûr dont on ne connaît pas la fiction, tourné vers le ciel étoilé, pléiade gardienne des fictions du roman, incarnation, peut-être de la fiction qui se dit dans le bruissement des fictions et dans le silence de la page blanche en attente de remplissage.

Sylvie BAUER
Université Paris X

Fiction et fictions dans I Married a Communist

Textes cités :

Chénétier, Marc. *Au delà du soupçon*. Paris : Editions du Seuil, 1989.

Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris : Editions du Seuil, 1977.

Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Editions du Seuil, 1991.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London : Routledge, 1988.

Jenny, Laurent. *La parole singulière*. Paris : Belin, 1990.

Roth, Philip. *I Married a Communist*. London : Vintage, 1998.