

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES RÉPERCUSSIONS POLITIQUES ET IDÉOLOGIQUES  
DE LA FICTIONNALISATION DU DÉBAT SUR LA LÉGITIMITÉ D'ISRAËL  
DANS *OPERATION SHYLOCK : A CONFESSION*, DE PHILIP ROTH

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIELLE BEDEK

MARS 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord Robert Dion, dont la bienveillance et les encouragements m'ont aidée à persévérer dans cette rédaction au long cours.

Plus généralement, je remercie les professeur.e.s et les étudiant.e.s du département d'Études littéraires que j'ai eu l'occasion de côtoyer lors de mes séminaires. Les échanges y furent passionnants et m'ont enrichie tant sur le plan intellectuel qu'humain.

À Simone Dequin, ma grand-mère. Contrainte de quitter l'école à l'âge de quatorze ans, elle m'a souvent répété combien elle aurait aimé continuer à « apprendre ».

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre 1 : Ni autobiographie, ni fiction, ni autofiction : l'indécidabilité générique au cœur du projet littéraire d'<i>Operation Shylock</i></b> .....	8
1.1 Un pacte autobiographique ambigu.....	9
1.1.1 La triple identité auteur-narrateur-personnage .....	9
1.1.2 Le pacte référentiel .....	10
1.1.3 La question de la vraisemblance.....	12
1.1.4 Les « seuils » du texte .....	17
1.2 Un roman autofictionnel .....	23
1.2.1 Un pacte romanesque implicite .....	23
1.2.2 « Une double lecture simultanée » .....	25
1.2.3 L'aspect psychanalytique et intime du roman .....	28
<b>Chapitre 2 : L'esthétique contre l'éthique et l'aporie de l'autoréférentialité postmoderniste. Vers une lecture ségrégationniste d'<i>Operation Shylock</i></b> .....	33
2.1 Un roman autoréférentiel?.....	34
2.1.1 L'esthétique contre l'éthique : le refus affiché d'une lecture sérieuse.....	34
2.1.2 Une lecture esthétique induite par l'omniprésence de l'intertextualité .....	37
2.1.3 Le panfictionnalisme : tout est fiction .....	41
2.2 L'autoréférentialité : un défi à l'éthique?.....	44
2.2.1 L'analyse du témoignage d'Eliahu Rosenberg : une leçon de narratologie.....	44
2.2.2 Le rire : au-delà du non-sérieux.....	48
2.3. Vers une analyse ségrégationniste.....	53
2.3.1 L'aporie de l'autoréférentialité .....	53
2.3.2 Le parti pris du ségrégationnisme.....	55
2.3.3 Le faux journal de Klinghoffer et l'épreuve de la fausseté .....	59

<b>Chapitre 3 : Le discours polyphonique d'Operation Shylock : l'anti-pastorale rothienne au détriment de la cause palestinienne .....</b>	<b>62</b>
3.1 Des discours dans le roman : roman à thèse(s) et dialogisme .....	63
3.1.1 Des discours essayistiques.....	63
3.1.2 Un roman à thèse(s)?.....	66
3.1.3 Un roman polyphonique .....	67
3.1.4 Le dialogisme et le refus du manichéisme et de l'idéologie : l'anti-pastorale ..	70
3.2 Reprise en main de l'autorité .....	73
3.2.1 « Le golem de l'écriture » .....	73
3.2.2 La figure du grand écrivain .....	76
3.2.3 Une critique immanente .....	78
3.2.4 Voix du texte, <i>ethos</i> de l'énonciateur.....	81
3.3 L'analyse du discours dans <i>Operation Shylock</i> .....	82
3.3.1 L'affirmation du sionisme comme une anti-pastorale .....	83
3.3.2 La figure de l'Arabe, l'« autre » .....	85
3.3.3 La lutte des Palestiniens, une cause valable? .....	89
3.3.4 L'Arabe dans l'ombre du Juif.....	92
<b>Conclusion .....</b>	<b>99</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>105</b>

## RÉSUMÉ

Présenté comme une autobiographie dans sa préface, le roman de Philip Roth *Operation Shylock : A Confession* se clôt finalement par l'aveu de sa fictionnalité. À partir de cette contradiction péritextuelle des pactes romanesques, Philip Roth bâtit une intrigue qui oscille entre plusieurs éléments de référentialité (personnes réelles, faits historiques et contemporains attestés, situation politique en Israël) et des événements et personnages inventés (le *Doppelgänger* du narrateur Philip Roth, notamment), installant par là même une vraisemblance rapidement mise à mal. Dans ce contexte narratif s'inscrit un débat politique, posant la question de la légitimité de l'État d'Israël et s'interrogeant plus généralement sur le conflit israélo-palestinien. En s'appuyant sur les théories de l'autobiographie et de l'autofiction, le mémoire montre comment le cadre fictionnel détermine la possibilité de recevoir le débat politique comme sérieux, porteur d'arguments transmettant des valeurs, et ce malgré le fait que les énoncés d'un roman se définissent par leur non-sérieux. De la difficulté à déterminer le positionnement du roman sur l'axe fiction/référentialité, il ressort que l'opacification et le brouillage des frontières rend toute classification générique peu satisfaisante, ce qui contribue à faire d'*Operation Shylock* une œuvre postmoderniste. Cela étant posé, l'étude s'intéresse à l'une des caractéristiques de la postmodernité, qui offre au sein de la fiction une réflexion théorique et critique, pour en mettre au jour sa réalisation dans le roman, permettant ainsi de juger de la portée sérieuse de celui-ci. La théorie ségrégationniste est ensuite mise à profit pour effectuer une lecture politique du roman, afin d'en faire ressortir les discours essayistiques. Le dialogisme du roman montre comment la polyphonie, si elle permet de faire entendre un large spectre d'opinions politiques, est infléchie par la mise en scène fictionnelle. Pour en faire la démonstration, l'étude s'appuie sur une analyse des discours du roman, qui pointe l'autorité sur laquelle s'appuie l'orchestration du débat par le narrateur, et les inflexions énonciatives donnant lieu à la reconduction de stéréotypes, tant par les caractéristiques des personnages que par la mise en relief d'arguments caricaturaux qui valorisent une vision anti-pastorale du conflit servant à justifier la violence d'Israël et remettant en question la cause palestinienne comme étant une « mythologie ».

Mots-clés : Philip Roth, autobiographie, fiction, référentialité, autofiction, postmodernité, engagement, politique, idéologique, sociocritique, Israël, Palestine, *Operation Shylock : A Confession*

## INTRODUCTION

Au sujet d'*Operation Shylock : A Confession*, l'écrivaine Cynthia Ozick ne tarissait pas d'éloges, deux ans après sa parution aux États-Unis en 1993, le considérant comme « totally amazing, in language, intellect, plotting, thesis, analysis, reach, daring. It's Roth's *Secret Sharer* but on a Dostoyevskian scale. It's his *Moby Dick*. [...] A stupendous thing, before which much current American fiction will seem diminished, shrunken<sup>1</sup> ». En quelques mots, selon Ozick, il s'agit là du grand roman juif-américain<sup>2</sup>.

Dans *Operation Shylock*, le narrateur et protagoniste, un écrivain du nom de Philip Roth, raconte une dépression dont il a été victime en 1988 et qui l'a conduit aux portes de la folie et du suicide, dont il s'avère que la cause fut la prise de l'Halcion, un médicament contre la douleur dont les effets dévastateurs avaient déjà été observés sur d'autres patients dans le monde. Alors qu'il se remet lentement de cette descente aux enfers, Philip Roth est averti par son ami l'écrivain israélien Aharon Appelfeld qu'un article de journal fait mention de sa présence dans l'État juif pour donner une conférence intitulée « Diasporism : The Only Solution to the Jewish Problem<sup>3</sup> », un projet qui consiste à réintégrer les Juifs ashkénazes d'Israël dans leurs pays européens d'origine. Philip Roth décide de se rendre sur place afin de confondre l'imposteur, profitant de son séjour à Jérusalem pour interviewer Appelfeld sur son œuvre et pour assister au procès de John Demjanjuk, un mécanicien américain d'origine ukrainienne accusé d'avoir été le bourreau du camp d'extermination nazi de Treblinka surnommé « Ivan le Terrible ».

Par l'identité onomastique entre l'auteur et le narrateur, de même que par plusieurs faits relatés, Roth installe une intrigue partiellement référentielle, évoquant des aspects de sa propre vie tout en les fictionnalisant. De plus, malgré l'accumulation d'événements de plus

---

<sup>1</sup> Elaine M. Kauvar et Cynthia Ozick, « An Interview with Cynthia Ozick », *Contemporary Literature*, vol. 34, n° 3, automne 1993, p. 370.

<sup>2</sup> *Ibid.*, « The Great American Jewish Novel », p. 394.

<sup>3</sup> Philip Roth, *Operation Shylock : A Confession*, New York, Vintage International, 1994 [1993], p. 18. Désormais, les références au roman seront placées entre parenthèses dans le texte.

en plus loufoques au fil du récit, le narrateur expose dans *Operation Shylock* des questionnements sérieux liés à l'antisémitisme, à l'Holocauste, à la légitimité de l'État d'Israël, à la validité du combat palestinien – qui s'incarne dans le roman par la voix de George Ziad, un ami d'université que Roth retrouve dans les rues de Jérusalem, transformé en virulent militant antisioniste. De même, on y lit des réflexions relatives à la littérature, notamment dans les extraits d'entrevue entre Roth et Appelfeld où le premier analyse l'œuvre du second.

Cette construction complexe entre autobiographie, récit de fiction, essai sur les questions relatives aux Juifs et au Moyen-Orient, déboule sur le lecteur, au point peut-être de lui en faire perdre le fil. C'est bien ce qu'exprime John Updike dans sa critique du roman : « Roth [...] has become an exhausting author to be with. His characters seem to be on speed, up at all hours and talking until their mouths bleed. They are too many of them ; they keep dropping out of sight, and when they reappear they don't talk the same. The plot is full of holes<sup>4</sup> [...] »

L'on pourra juger ennuyeuse cette « orgie d'argumentation », selon les mots d'Updike, ou trouver étourdissante l'accumulation de personnages, de péripéties, l'imbrication de récits de genres différents les uns dans les autres (des extraits d'entrevue littéraire, du journal intime du milliardaire américain Leon Klinghoffer<sup>5</sup>, le compte rendu d'un procès, en plus des tirades polémiques ou didactiques des différents personnages), il reste que tous ces fragments sont inséparables du projet littéraire de Roth et que « jamais cette polyphonie intime ne s'est mieux accordée à la rumeur du monde et aux fureurs de l'histoire que dans *Opération Shylock*<sup>6</sup> », analyse André Bleikasten, qui qualifie Roth d'écrivain américain le plus dostoïevskien.

L'objectif de ce mémoire est de tenter de découvrir, au-delà de l'indécidabilité apparente qui caractérise *Operation Shylock* tant du point de vue narratif que du point de vue

---

<sup>4</sup> John Updike, « Recruiting Raw Nerves », *The New Yorker*, mars 1993, p. 112.

<sup>5</sup> Journal qui se révèle être, de surcroît, un faux.

<sup>6</sup> André Bleikasten, « “Philip Roth”, alias Philip Roth, ou portrait de l'artiste en agent double », *La quinzaine littéraire*, n° 668, du 16 au 30 avril 1995, p. 7.

idéologique, si le roman tend néanmoins à véhiculer des valeurs, en l'occurrence au sujet de la question centrale de la légitimité d'Israël comme terre des Juifs. Autrement dit, je chercherai à étudier la mise en scène fictionnelle du débat, d'après l'hypothèse qu'elle offre l'occasion de mettre de l'avant certaines prises de position tout en en décrédibilisant d'autres par l'acte même de la fictionnalisation, notamment. L'intérêt de cette question réside dans le fait que les romans de Roth ont fréquemment été l'objet de réceptions contradictoires, perçus tantôt comme des œuvres solipsistes, valables uniquement pour elles-mêmes, tantôt comme des romans documentant leur époque. Il s'agit ici de réconcilier ces deux visions, *a priori* antithétiques, mais qui s'appuient sur des aspects du roman qui ne peuvent être dissociés dans l'analyse.

C'est qu'*Operation Shylock* se situe au cœur d'une œuvre littéraire complexe. Bien que l'histoire américaine de l'après-guerre soit l'un des principaux sujets d'intérêt de Roth<sup>7</sup>, il demeure fréquemment étiqueté – souvent par ses détracteurs – comme l'écrivain d'un ressassement de préoccupations narcissiques, liées à l'exploration de son identité juive et de son statut d'écrivain, ou encore l'écrivain d'une obsession pour le désir et la sexualité masculine<sup>8</sup>, omniprésente depuis la parution en 1969 de *Portnoy's Complaint*, dont le succès international retentissant a valu à Roth la réputation d'un maître de l'humour juif, réputation que la suite de son œuvre n'allait pas démentir.

En tant qu'auteur juif, Roth a beaucoup mis en fiction sa relation avec sa communauté d'origine, déjà dans le recueil de nouvelles *Goodbye, Columbus* (1959) et plus tard avec *Portnoy's Complaint*, ce qui ne fut pas sans soulever la désapprobation d'une partie de celle-ci : Philip Roth, parce qu'il brossait un portrait sans fard de la famille juive et de l'obsession pour les *shikse* (femmes non juives, en yiddish), fut accusé de haine de soi et même d'antisémitisme. S'est ainsi posée, d'emblée, la question du lien entre la biographie de l'écrivain et ses écrits, dont Roth, tout en faisant mine de s'insurger contre cet amalgame

---

<sup>7</sup> Qu'on pense notamment à *American Pastoral* (1997, inspiré du radicalisme politique des années 1970), *I Married a Communist* (1998, sur la période mccarthyste), *The Human Stain* (2000, inspiré par l'affaire Monica Lewinsky), *The Plot against America* (2004, dystopie relatant l'élection de Lindbergh comme président des États-Unis), *Indignation* (2008, sur la guerre de Corée).

<sup>8</sup> Toujours évoquée du point de vue masculin, les femmes étant souvent cantonnées au rôle d'objet, ce qui explique la réputation de misogynie de Roth.

commode, s'est joué par le biais de plusieurs *alter ego* fictionnels, le principal étant Nathan Zuckerman, narrateur-personnage écrivain ayant beaucoup de points communs avec Roth, et qu'on retrouve dans neuf romans. Lire Philip Roth nécessite donc de faire un tant soit peu abstraction des procédés par lesquels le romancier donne l'impression de ne parler que de lui-même et de n'aborder que des sujets tournant autour de son ego.

Cette ambiguïté, Roth s'en joue de manière jubilatoire dans *The Counterlife*, publié en 1986, un roman qui constitue un tournant dans son œuvre, puisque jamais l'écrivain n'avait poussé l'esthétique postmoderniste aussi loin. C'est aussi dans ce roman qu'est introduit le thème de la relation avec Israël<sup>9</sup>, une question inévitable pour un Juif de la diaspora selon Debra Shostak :

Israel occupies a central place in the modern Jewish imagination precisely because it offers antithesis to a Jewish condition that seemed for centuries irrefutable. It offers a home to the wandering Jew who had known none ; it offers a nation, and hence the possibility of political influence, to a nationless people ; it offers completion to a myth – the myth of return – that had seemed by definition impossible to fulfill<sup>10</sup>.

Zuckerman raconte en effet dans *The Counterlife* comment son père et les amis juifs de celui-ci s'avèrent les meilleurs soutiens d'Israël : « Militant, triumphant Israel was to his aging circle of Jewish friends their avenger for the centuries and centuries of humiliating oppression ; the state created by Jews in the aftermath of the Holocaust had become for them the belated answer to the Holocaust, not only the embodiment of intrepid Jewish strength but the instrument of justifiable wrath and swift reprisal<sup>11</sup>. » Zuckerman se rend en Israël après que son frère Henry y a fait son *alya*<sup>12</sup> pour vivre dans un kibboutz, ce qui est l'occasion pour lui de jeter un regard critique sur le pays. À ce titre, *Operation Shylock* est un prolongement autant qu'une vaste élaboration de *The Counterlife*.

---

<sup>9</sup> À vrai dire, Israël apparaît plus tôt dans l'œuvre rothienne, dans *Portnoy's Complaint* : Alex Portnoy séjourne en Israël, où il devient sexuellement impuissant avec les femmes israéliennes.

<sup>10</sup> Debra Shostak, *Countertexts, Counterlives*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004, p. 129.

<sup>11</sup> Philip Roth, *The Counterlife*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1986, p. 56.

<sup>12</sup> Le mot *alya*, d'origine hébraïque, désigne l'immigration des Juifs en Israël.

Israël est un sujet sensible et le fait qu'il soit traité par un écrivain juif qui fut accusé par sa communauté d'irresponsabilité laisse présager un regard sans complaisance sur l'État juif. Néanmoins, Roth ne déroge pas ici à son intérêt pour les situations humaines complexes et il est difficile de conclure à une orientation politique précise, après avoir refermé le livre, malgré les prises de position fortes qui y sont énoncées. Au-delà de la critique sévère d'Israël par le constat du chaos et de la violence quotidienne qui règnent dans la région, au-delà de la satire acide de la cause palestinienne à travers le portrait du fanatique George Ziad, personnage à clé qui renvoie manifestement à l'intellectuel pro-palestinien d'origine égyptienne Edward Saïd, le roman se contente-t-il de disqualifier toute possibilité de certitude stable sur le monde, où tout récit, toute opinion, seraient perçus comme une fiction, ce qui correspondrait à un postmodernisme auquel *The Counterlife* semblait déjà souscrire?

Cet entrelacement étroit entre littérature et politique illustre parfaitement l'inadéquation d'un découpage qui verrait dans le roman l'addition d'un fond et d'une forme. Tout au contraire, *Operation Shylock* fait la démonstration que l'écriture crée le propos autant que le propos impose une écriture particulière, l'analyse de l'un étant indissociable de l'analyse de l'autre. Autrement dit, l'analyse du discours politique ne peut avoir lieu sans que soient pris en considération les procédés de la fictionnalisation. C'est à partir de ce postulat que mon étude se développera, en trois temps.

Dans le premier chapitre, je m'interrogerai, en m'appuyant sur différentes théories de la fiction, sur le statut générique ambigu d'*Operation Shylock*, présenté comme une autobiographie dans la préface et revendiqué comme œuvre de fiction dans une note au lecteur à son issue. Si de nombreux repères issus de la vie réelle semblent attester l'ancrage du texte dans le monde réel contemporain, le pacte référentiel (Lejeune), qui suppose une exactitude totale avec les faits réels, est rapidement mis à mal. J'en ferai la démonstration en me référant à la notion de vraisemblance (Cavillac, McIntosh, Mercier), à la fois d'un point de vue empirique (vraisemblance des faits relatés) et d'un point de vue pragmatique (vraisemblance de l'acte de narration), ce qui m'amènera à mettre en doute la fiabilité et l'autorité du narrateur (Mercier). L'étude du paratexte (Genette) montrera qu'il ne fait aucun doute que Roth se joue sciemment des conventions littéraires, dans une « auto-dénonciation du jeu » entre fiction et référentialité (Saint-Gelais). Ce constat de brouillage des frontières de

la fiction m'amènera à faire l'hypothèse de l'appartenance d'*Operation Shylock* au genre hybride de l'autofiction (Gasparini, Colonna), dont l'une des caractéristiques est précisément de demeurer flou sur le partage entre l'autobiographique et le fictionnel. Une partie des thèmes abordés dans *Operation Shylock* pourraient rapprocher le roman de ce genre fortement lié aux théories psychanalytiques et au récit du « moi » (Dobrovsky) : Roth ouvre le récit sur ses questionnements identitaires et les évoque ensuite sous la forme d'une théâtralisation du moi grâce au thème du double, incarnant la dualité et les contradictions de l'individu. Mais j'en arriverai pourtant à la conclusion qu'analyser le roman en tant qu'autofiction serait faire abstraction de tous les discours ayant trait non pas seulement à l'intimité de l'individu, mais à des questions politiques, faisant d'*Operation Shylock* un roman débordant les genres habituels et par là même indécidable, tant en ce qui concerne la fiabilité de sa trame narrative que son classement générique.

Dans le second chapitre, j'analyserai les déclarations répétées de l'écrivain, dans son œuvre et en entrevue, afin de nier tout engagement politique en arguant que seule l'esthétique est l'objet de son travail d'écrivain. Certains aspects du roman rothien semblent confirmer cette vision et j'étudierai ainsi la place occupée par l'intertextualité, laquelle donne lieu à une œuvre qui dialogue souvent avec elle-même et avec la littérature. Mais je postulerais le caractère illusoire de cette autoréflexivité (Ricardou) étant donné l'impossibilité, pour le texte, d'exister sans une forme de référentialité (Kerbrat-Orecchioni), malgré la forte présomption de panfictionnalisme (Saint-Gelais) qui prévaut dans l'analyse littéraire contemporaine. En effet, certains procédés, typiques du postmodernisme (Hassan, Barth) et largement utilisés par Roth dans *Operation Shylock*, se constituent tantôt en théorie et en critique de la lecture (Dion) – c'est le cas du métadiscours et de la métafiction –, tantôt en vision du monde à part entière, comme l'atteste le procédé du grotesque, héritier du carnavalesque bakhtinien. Puis, j'approfondirai l'hypothèse de la référentialité d'*Operation Shylock* en mettant dans la balance deux perspectives de lecture, ségrégationniste ou intégrationniste (ou, selon les termes de Ryan, digitale ou analogique), pour dégager le constat que le roman, s'il est une œuvre de fiction, fondée sur l'imagination, n'en demeure pas moins ancré dans un cadre réel, celui du conflit israélo-palestinien, et qu'il est possible de tantôt se laisser porter par l'intrigue et les péripéties – autrement dit, par l'aspect esthétique

du roman, dans une perspective intégrationniste ou analogique –, et tantôt de réfléchir aux débats politiques que le roman active, dans une perspective ségrégationniste (Searle), afin de mettre au jour les valeurs véhiculées (Jouve).

Dans le troisième chapitre, je tirerai les conséquences de la perspective ségrégationniste en montrant comment *Operation Shylock* allie plusieurs types de discours, dont plusieurs s'apparentent à des essais (Audet) qui tendent à envahir le contenu narratif en formant de véritables excroissances. Après avoir rejeté la possibilité de l'assimilation au roman à thèse (Suleiman), j'examinerai la mise en scène polyphonique des discours (Bakhtine, Ducrot), puis donnerai un aperçu du large spectre couvert par ces voix avant de conclure à la portée « antipastorale » (Ivanova, Grumberg) de cette polyphonie : ce motif, cher à Philip Roth, affirme la complexité de la vie humaine et l'impossibilité de mener une vie en société sans conflits. Ce premier jalon dans l'analyse des valeurs du roman m'amènera à réévaluer la notion d'autorité déjà étudiée dans le premier chapitre – sous l'angle de son manque de fiabilité – et à déceler cette fois la manifestation d'une voix forte d'un énonciateur doté d'un *ethos* combatif, voire agressif (Garand), à la fois par son pouvoir d'écrivain comme maître du discours et par la figure d'autorité que Roth représente dans le champ littéraire. Au regard de cette autorité « négative » (Suleiman), il s'agira dès lors de prendre ses distances avec une lecture immanente (Pennanech), sauf à considérer le roman dans une perspective sociocritique (Duchet); il s'agira de faire ressortir l'idéologie du texte, son « impensé » (Garo, Macherey) : l'Arabe perçu comme un « Autre », le désintéret pour la cause palestinienne, voire sa décrédibilisation, et l'occidentalocentrisme d'*Operation Shylock*.

## CHAPITRE 1

### NI AUTOBIOGRAPHIE, NI FICTION, NI AUTOFICTION : L'INDÉCIDABILITÉ GÉNÉRIQUE AU CŒUR DU PROJET LITTÉRAIRE D'*OPERATION SHYLOCK*

C'est peu dire que la structure narrative complexe d'*Operation Shylock* brouille les tentatives d'interprétation du roman. Affirmation du caractère autobiographique du récit – et donc de l'autorité du narrateur – rapidement démentie par l'aveu de son manque de fiabilité, mise en place d'une référentialité forte – par l'introduction de personnalités existant dans la vie réelle, notamment – mêlée aux événements les plus improbables, énoncés de faits contradictoires : du début à la fin, le roman ne laisse pas de répit au lecteur qui voudrait démêler le vrai du faux, la part référentielle relevant de la « confession » annoncée du plaisir de la fiction pour la fiction.

Dans ce chapitre, il s'agira de passer au peigne fin les techniques utilisées par le romancier pour mettre en place la vraisemblance du récit, notamment par le biais d'un simulacre de pacte autobiographique que de nombreux éléments semblent rendre recevable. Toutefois, rapidement malmené, ce pacte oblige le lecteur à réajuster ses attentes tout au long du roman. Ce constat m'amènera à rapprocher le roman du genre hybride de l'autofiction, dont la particularité est justement de confronter deux pactes contradictoires, ce qui donne lieu à une réception indécise et indécidable par le lecteur. Considérer *Operation Shylock* comme une autofiction s'avère toutefois insatisfaisant, dans la mesure où le récit ne se borne nullement à narrer le parcours psychologique d'un individu, comme c'est le cas dans les textes autofictionnels, mais se déploie largement autour d'un débat politique sur la légitimité de l'État juif. Aucune étiquette ne semble dès lors convenir pour désigner l'entièreté d'*Operation Shylock*, roman constitué de matières très hétérogènes. Il s'agira, en prenant appui sur ces analyses et après avoir fait le constat que le roman « ambiguïse » tout ce qu'il instaure, d'ouvrir la voie à l'analyse de l'impact de cette « ambiguïstation » généralisée sur la possibilité même d'analyser les énoncés du roman comme étant porteurs d'un contenu sérieux concernant la littérature ou la politique.

## 1.1 UN PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE AMBIGU

### 1.1.1 La triple identité auteur-narrateur-personnage

Le « je » du narrateur d'*Operation Shylock*, dans la mesure où il porte le même nom que l'auteur du roman, répond aux critères du pacte autobiographique énoncé par Philippe Lejeune : celui-ci exige « l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture<sup>13</sup> ». Lejeune insiste sur l'idée que l'autobiographie « suppose d'abord une identité assumée au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une ressemblance produite au niveau de l'énoncé<sup>14</sup> ». D'ailleurs, précise Lejeune, « [u]ne identité est ou n'est pas. Il n'y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative<sup>15</sup>. » Autrement dit, le contrat autobiographique s'appuie d'abord et avant tout sur une stricte identité onomastique. Or, ce qu'on peut d'emblée affirmer, c'est qu'il n'y a pas de doute, dans *Operation Shylock*, sur l'identité onomastique des trois instances auteur, narrateur et personnage. Se définit donc comme autobiographique, selon Lejeune, tout texte qui établit le contrat entre l'écrivain et le lecteur. Autrement dit, le genre autobiographique ne peut être qualifié de tel que par le constat que « *[n]om du personnage = nom de l'auteur*. Ce seul fait exclut la possibilité de la fiction »; plus précisément, « si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du *mensonge* (qui est une catégorie "autobiographique") et non de la fiction<sup>16</sup> ».

Par ailleurs, Lejeune distingue le genre de l'autobiographie de celui des mémoires, dans la mesure où ce dernier genre ne remplit pas la condition du sujet traité par l'autobiographie, qui « doit être principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité; mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place. C'est là question de proportion ou plutôt de hiérarchie<sup>17</sup> ». En d'autres termes, l'autobiographie doit

<sup>13</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1975], p. 26.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 30 pour les deux citations, souligné dans le texte.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15.

relater, dans une plus forte proportion, les événements privés qui ont jalonné l'existence d'un individu plutôt que les faits publics qui lui ont été contemporains. Or, il est indéniable que le récit de Philip Roth tient ces deux aspects fortement liés et les fait évoluer de telle sorte que tous deux se révèlent des aspects également passionnants du récit. De la lecture d'*Operation Shylock*, il ressort que la mise en scène de l'auteur-narrateur-personnage Philip Roth sert de prétexte et de cadre narratif à l'exposé de la situation des Juifs en Israël, des dangers qui peuvent résulter de leur vie dans cet État controversé, ainsi que leur légitimité même à occuper la terre de Palestine. Plus généralement, il s'agit aussi de s'interroger sur l'identité juive et l'antisémitisme. Un lecteur peu ou pas du tout intéressé par ces questions aurait matière à se plaindre des longueurs du récit (que ce soit les comptes rendus du procès Demjanjuk, l'exposé de la théorie diasporiste, les lamentations de George Ziad sur la terre volée à son père ou encore la tirade antisémite et délirante commençant par la question « Did six million really die? » [253-260]). Toutefois, l'individu Roth, dans ce contexte, ne s'efface pas derrière le débat puisqu'il en est même un des principaux actants. L'intrigue et les péripéties qui jalonnent le roman reflètent la complexité des discours. Autrement dit, *Operation Shylock* installe un débat tout en donnant vie à des personnages capables de susciter l'intérêt du lecteur, ce dernier aspect étant la caractéristique fondamentale du roman. Or, le découpage opéré par Lejeune exclut la possibilité que de la triple identité puisse résulter un pacte romanesque, dans la mesure où le roman doit répondre à deux critères : d'une part la non-identité onomastique entre l'auteur et le personnage et d'autre part une attestation de fictivité, généralement présente dans le sous-titre « roman » inséré par l'éditeur. *Operation Shylock* ne répond ni à l'un ni à l'autre de ces deux critères, puisque le narrateur énonce un pacte référentiel et que le sous-titre assigne le récit au genre de la confession.

### 1.1.2 Le pacte référentiel

Pour être valide, le pacte autobiographique doit s'accompagner d'un pacte référentiel, qui garantit au lecteur qu'il a affaire à un texte dont le « but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet de réel", mais l'image du réel<sup>18</sup> ». C'est bien ce à quoi s'engage l'auteur dans la préface signée des initiales « P. R. » : « The book is as accurate an account as I am able to give of actual occurrences that I lived through

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 36.

during my middle fifties and that culminated, early in 1988, in my agreeing to undertake an intelligence-gathering operation for Israel's foreign intelligence service, the Mossad. » (13) À ce stade, le lecteur n'a aucune raison de douter de la bonne foi de l'auteur. Au contraire, dès les premières pages, plusieurs bonnes raisons lui sont données d'adhérer au récit, tant abondent les éléments de référentialité. Davantage que les toponymes (New York, Londres, Jérusalem, Ramallah, les hôtels King David et American Colony) renvoyant à des lieux existant dans la réalité – et qu'on retrouve aussi, la plupart du temps, dans des textes de fiction –, ce sont les noms de personnages qui confirment le lecteur dans le caractère autobiographique d'*Operation Shylock* : le mécanicien américain d'origine ukrainienne John Demjanjuk soupçonné d'être Ivan le Terrible, l'écrivain israélien Aharon Appelfeld, l'actrice britannique Claire Bloom (compagne de Roth à l'époque), le leader de Solidarność Lech Walesa, l'écrivain français Philippe Sollers, pour ne citer que ceux qui apparaissent dès le premier chapitre. Comme pour mieux mettre à distance l'habituelle fiction rothienne, celle-ci est rappelée au bon souvenir du lecteur : il est question d'un article de journal parlant de « "Roth, the author of *Portnoy's Complaint* and other controversial Jewish novels [...]" » (32), mais cette fois la fiction semble faire irruption dans la réalité, si l'on en juge par cette remarque du narrateur lorsqu'il apprend qu'un homme se fait passer pour lui à Jérusalem : « It's Zuckerman, I thought, whimsically, stupidly, escapistly, it's Kepesh, it's Tarnopol and Portnoy – it's all of them in one, broken free of print and mockingly reconstituted as a single satirical facsimile of me<sup>19</sup> » (34). En plus de désigner la frontière entre fiction et réalité, quand bien même elle serait menacée d'être abolie, *Operation Shylock* inscrit le narrateur dans la référentialité. Ce procédé permet de poser la crédibilité du narrateur, puisque, explique Lejeune,

---

<sup>19</sup> Nathan Zuckerman, David Kepesh, Peter Tarnopol et Alexander Portnoy, quatre narrateurs-personnages inventés par Philip Roth et considérés comme des *alter ego* de l'écrivain.

[p]our le lecteur, qui ne connaît pas la personne réelle, tout en croyant à son existence, l'auteur se définit comme la personne capable de produire ce discours [narratif], et il l'imagine donc à partir de ce qu'elle produit. [...] si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc un inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre : il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques), indispensable à ce que nous appellerons « l'espace autobiographique »<sup>20</sup>.

Bien installé dans le champ littéraire, non seulement aux États-Unis mais dans le monde entier, Philip Roth se révèle, à titre de narrateur, un élément fondamental du pacte référentiel.

Autre élément de référentialité, relevant de l'ordre des faits énoncés cette fois : la narration, par Roth lui-même, de l'épisode de dépression qui l'a conduit au bord du suicide. Il évoque la prise d'un somnifère, l'Halcion, connu pour avoir eu des effets secondaires graves, comme de susciter des idées suicidaires : « [T]he pill that has lately begun to be charged with driving people crazy all over the globe » (24). Une simple recherche sur l'internet vient confirmer la véracité de ce scandale pharmaceutique, et l'on peut même retrouver l'article du *New York Times* de 1992<sup>21</sup> dont Roth cite un extrait.

### 1.1.3 La question de la vraisemblance

#### **La vraisemblance empirique**

Dans la première phrase de la préface énonçant le pacte référentiel cité plus haut, Roth prévient d'emblée : « For legal reasons, I have had to alter a number of facts in this book. These are minor changes that mainly involve details of identification and locale and are of little significance to the overall story and its verisimilitude. » (13) Richard Saint-Gelais relève ici une bizarrerie, celle de « l'emploi, curieux dans un contexte qui se veut factuel, du terme "verisimilitude". Faut-il y voir une inadvertance, ou au contraire une discrète auto-dénonciation du jeu auquel le texte se livrerait<sup>22</sup>? » Le terme « verisimilitude » (« vraisemblance », en français) semble en effet plus approprié pour qualifier des énoncés

<sup>20</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 23.

<sup>21</sup> Gina Kolata, « Maker of Sleeping Pill Hid Data on Side Effects, Researchers Say », *The New York Times*, 20 janvier 1992, en ligne : [URL : <http://www.nytimes.com/1992/01/20/us/make-r-of-sleeping-pill-hid-data-on-side-effects-researchers-say.html>].

<sup>22</sup> Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête », dans *Fabula.org*, 2001, en ligne : [URL: <http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php>].

fictionnels qu'un texte autobiographique, du moins si l'on circonscrit la notion à la vraisemblance empirique, « qui porte sur la conformité à l'expérience commune, mesurée à l'aune de la raison et/ou de l'opinion<sup>23</sup> ». La notion de vraisemblance renvoie ainsi, selon Fiona McIntosh, à un « événement qui est susceptible de se reproduire réellement (la probabilité) ou qui est susceptible de se reproduire selon la croyance du plus grand nombre (la plausibilité). En revanche, l'événement unique ne se justifie que par sa vérité, par le fait qu'il s'est produit un jour<sup>24</sup> ». Lejeune ne dit pas autre chose dans la formulation du pacte référentiel.

Dans le cadre de l'autobiographie, la vraisemblance n'est donc pas suffisante puisque le narrateur s'engage à dire la vérité des faits. Andrée Mercier rappelle que la vraisemblance « se distingue de l'exigence de vérité empirique ou factuelle à laquelle est soumis l'historien ou plus exactement le chroniqueur<sup>25</sup> », et elle poursuit en renvoyant à la *Poétique* d'Aristote : « [L]e rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire<sup>26</sup>. » Ainsi, la notion de vraisemblance est, selon Andrée Mercier, « caractéristique de la fiction » dans la mesure où celle-ci poursuit un objectif bien différent de celui du texte de l'historien :

Alors que le texte de l'historien se trouve dépendant de la succession souvent décousue et accidentelle des faits, le poète doit ordonner les événements et les placer dans un rapport de causalité qui permet ainsi de quitter le singulier et le contingent pour atteindre une représentation du réel plus générale, unifiée et signifiante<sup>27</sup>.

En énonçant un pacte autobiographique, Roth indique qu'il se range du côté des textes d'histoire, quand bien même il s'agirait plus particulièrement de son histoire personnelle au milieu de la « grande » histoire (procès Demjanjuk, conflit israélo-palestinien). Mais en utilisant un terme qui renvoie à l'univers de la fiction, il sème d'emblée le doute quant à la

<sup>23</sup> Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 24.

<sup>24</sup> Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative en question. Walter Scott et Barbey d'Aureville*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 9.

<sup>25</sup> Andrée Mercier, « La vraisemblance : état de la question théorique et historique », *Temps zéro*, n° 2, octobre 2009, en ligne : [URL : <http://tempszero.contemporain.info/document393>].

<sup>26</sup> Aristote, *La Poétique*, chapitre 9. Cité par Andrée Mercier, *ibid.*, en ligne.

<sup>27</sup> Andrée Mercier, *op. cit.*, en ligne.

véritable nature de son récit, ce qui n'est pas sans conséquence sur la réception de l'ouvrage. Il faut d'ailleurs souligner que le terme « verisimilitude » est traduit, dans la version française du roman, par « véracité intrinsèque<sup>28</sup> ». Le traducteur a-t-il jugé que le terme « vraisemblance » aurait été trop explicite quant au caractère fictionnel du récit à venir? L'expression « véracité intrinsèque » semble davantage maintenir l'ambiguïté, puisqu'elle atténue le terme de véracité (qui sonne comme une forme atténuée du mot vérité) en le circonscrivant à un « au-dedans » (c'est le sens étymologique du mot « intrinsèque »), laissant entendre qu'il s'agit d'une vérité relative à un contexte donné, celle, peut-être, du « mentir vrai » de la fiction.

### **La vraisemblance pragmatique**

Développé par Cécile Cavillac, le concept désigne « la fictivité de l'acte de narration : mode d'information du narrateur, circonstances de l'énonciation<sup>29</sup> ». Dans *Opération Shylock*, Roth recourt plusieurs fois à un même procédé afin d'assurer cette vraisemblance pragmatique : celui de la preuve de ce qu'il avance par des objets qu'il détiendrait. Toutefois, il détruit au sein même de la formulation de la vraisemblance toute possibilité d'y adhérer. En témoigne ce passage, dans lequel Roth se met en scène en train d'écrire le récit :

These two envelopes, along with the cloth star and his handwritten «Ten Tenets of A-S.A. » , are beside me on the desk as I write, here to attest to the tangibility of a visitation that even I must be continually reassured was only cloaked in the appearance of a nonsensical, crude, phantasmagorical farce. These envelopes and their contents remind me that the spectral, half-demented appearance was, in fact, the very earmark of its indisputable lifelike realness [...]. (252-253)

Roth affirme avoir en sa possession deux enveloppes contenant des preuves de la réalité de son histoire. Or, peu auparavant, il a indiqué ce qui se trouve à l'intérieur de ces deux enveloppes : un poil pubien et un poil de barbe de son double, qu'il a trouvés dans la chambre d'hôtel que celui-ci occupait à Jérusalem. D'ailleurs, tandis qu'il collectait ces preuves de son existence, il se faisait la remarque que « they could have been my own ; he could have found

---

<sup>28</sup> Philip Roth, *Opération Shylock : une confession*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1995], trad. fr. de Lazare Bitoun, p. 13.

<sup>29</sup> Cécile Cavillac, *op. cit.*, p. 24. McIntosh parle quant à elle de « l'ensemble des techniques qui, dans une œuvre non fictive, contribuent à assurer le lecteur de la vérité des affirmations et des événements racontés », *op. cit.*, p. 149.

them when *he* was snooping around *my* hotel bathroom and, to seal our oneness, transferred them here to his » (252). De même, affirmant qu'il dispose d'un enregistrement sur cassette sur lequel on peut entendre la voix de son double, il se demande comment la cassette a pu se retrouver dans son enregistreur resté dans sa chambre d'hôtel fermée à clé, et ajoute que l'écriture sur l'étiquette ressemble vraiment à la sienne, bien qu'il s'agisse de celle de son double, de même pour la voix qui annonce le discours (253). Enfin, dans l'épilogue, il indique avoir des notes pour authentifier son histoire (359), ce qui ne l'empêche pas d'avouer plus loin son incertitude au sujet de la vraisemblance du livre<sup>30</sup>. Bref, tout en feignant d'apporter des preuves matérielles attestant la réalité de ses aventures, le narrateur les détruit en instillant le soupçon qu'il s'agit de preuves fabriquées par lui-même, quand bien même il serait dupe de ses propres manipulations – et donc fou.

### L'autorité du narrateur

Lorsque le narrateur d'un roman est de type intradiégétique-homodiégétique<sup>31</sup>, le lecteur a toutes les raisons de se méfier, rappelle Michał Głowiński : « [L]orsqu'une histoire est racontée à la première personne le narrateur se trouve sur le même plan que tous les autres personnages, simple mortel comme eux et donc, comme eux, faillible<sup>32</sup>. » De fait, l'entrée en lecture d'*Operation Shylock* et la suite du roman se révèlent relativement peu conformes au pacte conclu avec le lecteur dans la préface. Le doute s'insinue dès les premières pages. Mis au courant que l'Halcion aurait pu avoir des effets de dépersonnalisation, de déréalisation et susciter des réactions paranoïaques (25), le narrateur nuance la responsabilité du médicament comme origine de ses problèmes psychologiques : « But much of the time I didn't believe it was Halcion that had done me in. [...] half convinced that I owed my transformation – my

<sup>30</sup> « I discovered myself strangely uncertain about the book's verisimilitude. » (359-360)

<sup>31</sup> Autrement dit, un narrateur qui raconte une histoire au « je » et dans laquelle il apparaît comme l'un des personnages.

<sup>32</sup> Michał Głowiński, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, vol. XVIII, n° 72, 1987, p. 498. Głowiński note que ce type de narration s'oppose au fonctionnement du roman à la troisième personne : « Le récit à la 3<sup>e</sup> personne se situe dans le cadre de ce qu'on peut définir comme une énonciation quasi objective. Par "énonciation quasi objective", je fais référence, s'agissant du roman, à une énonciation qui nous informe de manière "objective" des faits, des événements, des objets constituant le monde fictionnel représenté dans l'œuvre narrative. Cette "objectivité", c'est celle par laquelle, en l'occurrence, le lecteur se voit sommé d'accepter comme indiscutables les assertions de l'auteur concernant tel ou tel élément de l'univers romanesque. » (*Ibid.*, p. 497)

*deformation* – not to any pharmaceutical agent but to something concealed, obscured, masked, suppressed or maybe simply uncreated in me » (26-27). L'explication par un facteur extérieur (le médicament) glisse vers une interprétation induisant l'hypothèse selon laquelle le narrateur serait sinon fou, du moins malade d'un point de vue psychiatrique, ce qui bien sûr égratigne sa fiabilité en tant que narrateur. Mais ce sont aussi ces aveux de relative non-fiabilité du narrateur qui, paradoxalement, installent le lecteur dans un climat de confiance et restaurent la fiabilité de celui-là, ou du moins la croyance en l'honnêteté de son récit. De même, la note au lecteur à la fin du livre, plutôt que de désamorcer toutes les questions concernant le caractère référentiel (ou non) du roman, est susceptible de produire l'effet inverse : Roth ayant « avoué » avoir supprimé un chapitre concernant sa mission pour le Mossad, il est tentant pour le lecteur de laisser divaguer son esprit vers une théorie du complot à laquelle le halo de mystère<sup>33</sup> – bien réel – entourant les services de renseignement israéliens se prête à merveille.

En outre, si la vraisemblance pragmatique est affaire d'autorité du narrateur en tant que source crédible pour raconter l'histoire, il faut bien reconnaître que Roth ne remplit pas cette condition, même si « la bonne foi du narrateur, et donc la fiabilité de sa relation, est dans un récit personnel étroitement conditionnée par la personnalité de celui qui parle<sup>34</sup>. » Philip Roth, en effet, est non seulement un écrivain connu mais il est susceptible de se voir accorder le prix Nobel, nous apprend un des personnages<sup>35</sup>; un lecteur peu familier de l'œuvre de Roth pourrait se laisser aveuglément abuser par cette figure d'autorité dans le champ littéraire. Toutefois, la mise à mal de la vraisemblance pragmatique amène le lecteur au constat de Cavillac, celui de « l'aporie potentielle de l'autorité autodiégétique : son indécidabilité<sup>36</sup> ».

---

<sup>33</sup> À propos du Mossad, le personnage de Louis B. Smilesburger – un riche Israélien qui offre au narrateur un chèque d'un million de dollars pour financer le diasporisme et qui se révèle plus tard être un agent du Mossad – dit : « [T]he object is to create an atmosphere in which no Arab can feel secure as to who is his enemy and who is his friend. *Nothing is secure.* » (390, souligné dans le texte)

<sup>34</sup> Cécile Cavillac, *op. cit.*, p. 28.

<sup>35</sup> L'avocat Shmuel estime en effet que la présence de Philip Roth à Ramallah vise à lui fournir une crédibilité morale afin d'obtenir le Nobel de littérature : « How will you get to Stockholm without your Third World credentials ? » (144), ironise-t-il.

<sup>36</sup> Cécile Cavillac, *op. cit.*, p. 33.

Une fois soulevée, celle-ci ne quitte plus le roman et s'amplifie au fil des péripéties de plus en plus loufoques.

Cela dit, même si un doute s'insinue très vite sur le caractère autobiographique d'*Operation Shylock*, il ne faudrait pas confondre l'autorité de l'auteur et celle du narrateur. S'amorce d'emblée, en ce début de roman, cette « autodénonciation du jeu<sup>37</sup> » entre fiction et référentialité dont parle Saint-Gelais au sujet de la préface. Par ce procédé, ce que laisse entendre Roth, c'est que, dans la lignée du *Don Quichotte* de Cervantès, « le roman pleinement conscient de son art veille à mettre les rieurs de son côté<sup>38</sup> ».

#### 1.1.4 Les « seuils » du texte

Des lieux, des faits, des personnages permettent d'envisager la référentialité d'un récit se posant comme autobiographique, et par conséquent la fiabilité du narrateur qui l'énonce. Mais cela pèse moins que les prescriptions de l'écrivain sur son texte, ces « seuils », ainsi que Gérard Genette nomme le paratexte, qui consistent en « un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, [...] qui [...] l'entourent [le texte] et le prolongent<sup>39</sup> ». De cette « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture<sup>40</sup> », selon Lejeune, « toujours porteuse d'un commentaire auctorial », ajoute Genette, le lecteur ne peut faire abstraction, car c'est elle qui lui dicte comment il doit recevoir le texte. On voit mal, par exemple, comment un critique pourrait contredire de façon péremptoire l'affirmation d'un écrivain selon laquelle son texte est une fiction, quand bien même il détecterait de nombreux éléments de référentialité dans ledit texte<sup>41</sup>. Dans *Operation Shylock*, toutefois, le paratexte instaure une prescription autobiographique et la contredit presque dans le même temps, confirme ensuite sa non-pertinence pour finalement tenter de la rétablir. À laquelle de ces prescriptions le lecteur doit-

<sup>37</sup> Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction », *op. cit.*, en ligne.

<sup>38</sup> *Ibid.*, en ligne.

<sup>39</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002 [1987], p. 7.

<sup>40</sup> Philippe Lejeune, *op.cit.*, p. 45.

<sup>41</sup> D'après Lejeune, il est également difficile de soumettre à « l'épreuve de vérification » une autobiographie, dans la mesure où « l'autobiographe nous raconte justement –, c'est là l'intérêt de son récit –, ce qu'il est seul à pouvoir nous dire. » (*Ibid.*, p. 37).

il et peut-il se fier? Genette parle du paratexte comme d'« une zone non seulement de transition, mais de transaction [...] au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés<sup>42</sup> ». Il ne faudrait pas négliger cette dernière précision : comme je vais le montrer par l'étude de quelques éléments paratextuels, ceux-ci, loin de débrouiller la frontière entre fiction et référentialité, contribuent à la rendre plus opaque, et la manière même dont leur écriture est problématisée dans le roman ne laisse aucun doute sur l'intention de Philip Roth de jouer avec les codes littéraires pour en rire et ainsi décupler le plaisir de lecture.

### **Le titre, le sous-titre et les épigraphes**

Le sous-titre « A Confession<sup>43</sup> » serait-il une référence ironique à cette pratique religieuse<sup>44</sup> devenue un « genre [littéraire] dont saint Augustin et Rousseau ont établi les paradigmes » et qui « renvoie au discours du pénitent dont le destinataire est d'abord Dieu, qui en garantit la sincérité<sup>45</sup> »? Pour Philippe Gasparini, si le genre s'est laïcisé avec le temps, « la valeur fondamentale de “confession”, aveu en quête du pardon, reste le plus souvent perceptible<sup>46</sup> ». Si le sous-titre annonce le pacte autobiographique, la lecture du roman vient le contredire, notamment parce qu'il vient après le titre *Operation Shylock*, dont le narrateur explique dans l'épilogue qu'il s'agissait aussi du titre du chapitre retiré du manuscrit : « [O]nly the contents of chapter 11, “Operation Shylock,” were deemed by him [Smilesburger] to contain information too seriously detrimental to his agency's interests » (357). Drôle de confession, si la partie la plus sensationnelle annoncée par le titre – la mission pour le Mossad – se révèle finalement manquante... L'aveu se réduit à la révélation de la mission, sans en faire le récit. Quoi qu'il en soit, la note au lecteur vient finalement confirmer que la confession est un faux. Pour autant, l'analyse que fait Maria Zambrano de ce genre littéraire comme « fuite de soi dans l'espérance de se trouver. Désespoir de se sentir

---

<sup>42</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

<sup>43</sup> Contrairement aux indications habituelles comme « roman » ou « récit », qui sont le fait de l'éditeur, ce sous-titre accolé au titre est clairement auctorial.

<sup>44</sup> Notamment la religion catholique, dans laquelle on peut douter que Roth se reconnaisse.

<sup>45</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 66.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 67.

obscur et incomplet et soif de trouver l'unité<sup>47</sup> », fait étrangement écho aux citations choisies comme épigraphes par l'écrivain, qui expriment le combat que constitue la dualité du moi, l'un des thèmes principaux du roman, illustré par les duos opposés formés par Philip Roth/Moishe Pipik<sup>48</sup> et John Demjanjuk/Ivan le Terrible :

So Jacob was left alone, and a man wrestled with him until daybreak.

– Genesis 32 : 24

The whole content of my being shrieks in contradiction against itself. Existence is surely a debate...

– Kierkegaard

Cette confession qui n'en est pas une est à rapprocher des autres romans de Roth dans lesquels le narrateur porte le nom de l'auteur<sup>49</sup> et dont Elaine M. Kauvar souligne l'ambiguïté générique inscrite dans le titre même : « Naming a book “a novelist's autobiography”, or a “true story”, or a “confession”, Roth plays not only with the idea of selfhood but with the entire enterprise of autobiography<sup>50</sup>. » Ces textes revendiquent l'expression de la vérité nécessaire à l'autobiographie, vérité qui selon Lejeune comporte deux facettes : celle du « possible (la vérité telle qu'elle m'apparaît, dans la mesure où je puis la connaître, etc., faisant la part des inévitables oublis, erreurs, déformations involontaires, etc.) » et celle du « champ auquel ce serment s'applique (la vérité sur tel aspect de ma vie, ne m'engageant en

<sup>47</sup> Maria Zambrano, *La confession, genre littéraire*, Grenoble, Millon, coll. « Nomina », 2007, trad. fr. de Jean-Marc Sourdillon, p. 38. Ou encore : « La Confession n'est autre qu'une méthode pour que la vie se libère de ses paradoxes et parvienne à coïncider avec elle-même. » (p. 40)

<sup>48</sup> Moishe Pipik est le surnom que le narrateur attribue à son double afin de le ridiculiser, puisqu'il signifie « Moses Bellybutton », en anglais, ou « Moïse Petitnombril », dans la version française. Je reviendrai plus longuement sur ce sobriquet au troisième chapitre (voir 3.2.1). C'est ce surnom que j'emploierai désormais pour désigner le double-usurpateur, afin de le distinguer du « vrai » Philip Roth.

<sup>49</sup> Dans l'édition Vintage International, la liste des œuvres est divisée en plusieurs catégories qui, pour trois d'entre elles, renvoient aux noms des narrateurs-personnages de ces romans : « Zuckerman Books », « Kepesh Books » et « Roth Books ». Cette dernière catégorie comprend *The Facts : A Novelist's Autobiography* (1988), *Patrimony : A True Story* (1991) et *Operation Shylock : A Confession* (1993).

<sup>50</sup> Elaine Kauvar, « *This Doubly Reflected Communication : Philip Roth's "Autobiographies"* », *Contemporary Literature*, vol. 36, n° 3, automne 1995, p. 412.

rien sur tel autre aspect)<sup>51</sup> ». Mais la « confession » d'*Operation Shylock* est-elle conforme à cette vérité? En portant un regard d'ensemble sur les « Roth Books », Kauvar fait ressortir une conception de la vérité plus complexe. Ainsi, à la fin de *The Facts*, Zuckerman intervient pour commenter le livre de Roth et émettre des réserves quant à la pertinence de s'en tenir à la relation des faits, arguant que « [t]he truth is that the facts are much more refractory and unmanageable and inconclusive, and can actually kill the very sort of inquiry that imagination opens up<sup>52</sup> ». Le narrateur de *The Facts*, Roth, semble déchiré entre les faits et la fiction, l'impulsion autobiographique et l'impulsion de fiction<sup>53</sup>, analyse Kauvar, qui résume : « [I]t is in the tension between the two that he [Roth] believes truth abides<sup>54</sup>. » Une telle conception justifierait l'emploi du terme « verisimilitude » dans la préface, terme qui ferait office de pacte romanesque et qui, placé au sein même de l'énoncé du pacte autobiographique<sup>55</sup>, annonce ce que Kauvar repère dans les « Roth Books », à savoir que

[the] authentic truth can be found only in narrative; for only in fiction do writers report with precision on what takes place in their imaginations, because in the process of writing fiction, fantasies are given the free rein necessary to recount the psychical reality that constitutes genuine selfhood<sup>56</sup>.

Le mot « fantasies » (« fantômes », en français) est justement celui qu'emploie Lejeune pour désigner cette « forme indirecte du pacte autobiographique » qu'est le « pacte fantasmatique » qui dicte au lecteur de « lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la “nature humaine”, mais aussi comme des fantômes révélateurs d'un individu<sup>57</sup> ». *Operation Shylock* s'accorde bien à cette version atténuée de

<sup>51</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 36 pour les deux citations, souligné dans le texte.

<sup>52</sup> Philip Roth, *The Facts : A Novelist's Autobiography*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1988, p. 166. Cité par E. M. Kauvar, *op. cit.*, p. 416.

<sup>53</sup> « The autobiography consists in part in the clash of those points of view [ceux de Zuckerman et de Roth], of being torn between the facts and the fiction, torn between the autobiographical impulse to understand something and the fictionalizing impulse to understand something. » Voir Elaine Kauvar, *op. cit.*, p. 417.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>55</sup> Genette analyse ce procédé : « [L]a manière dont un élément de paratexte pose ce qu'il pose peut toujours laisser entendre qu'il n'en faut rien croire. » (Cité par Philippe Gasparini, *Est-il je?*, *op.cit.*, p. 63)

<sup>56</sup> Elaine Kauvar, *op. cit.*, p. 413.

<sup>57</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 42.

l'autobiographie, notamment avec le thème du double; il faudra néanmoins pousser plus loin l'analyse de ce mentir-vrai qui ne se contente pas, manifestement, d'apporter un éclairage particulier sur la psyché d'un individu, mais qui met de l'avant des questions politiques concernant non plus le seul individu, mais la communauté tout entière.

### **Le métadiscours sur la rédaction de la « Note to the Reader »**

À la toute fin du roman, une note au lecteur vient informer celui-ci du caractère fictionnel du récit. Bien que non signée, elle paraît avoir été rédigée par Roth, étant donné qu'un passage du roman fait directement allusion à la possibilité d'inclure une telle note dans l'édition du roman. Alors que Smilesburger lui a demandé de censurer le chapitre relatant l'opération Shylock réalisée pour le compte du Mossad, le narrateur en envisage la possibilité : « Publish the manuscript uncut, uncensored, as it stands, only inserting at the front of the book the standard disclaimer » (361), dont le principal avantage serait de multiplier les hypothèses de lecture, puisque la note au lecteur permet au narrateur de se retrancher derrière la formule consacrée « [t]his book is a work of fiction [...] », qu'on trouve en effet en fin de volume dans la note au lecteur.

Tout ce métadiscours sur un élément du paratexte a pour conséquence de faire douter du sérieux de cette note car, avertit Gasparini, « [q]ue l'avertissement soit sérieux ou non, et il a été abondamment pastiché, il incite toujours à envisager une lecture référentielle<sup>58</sup> ». Roth ne se prive pas d'ironiser à son sujet, jugeant la formule de non-responsabilité (*standard disclaimer*) comme « the sacrosanct prank of artistic transubstantiation, the changed elements retaining the appearance of autobiography while acquiring the potentialities of the novel. » (361) C'est là encore un aveu de sa volonté de brouiller la réception du texte. Il est d'ailleurs impossible de savoir qui, de l'éditeur ou de l'auteur, est à l'origine de cette note, si ce n'est que le « je » du roman y est remplacé par la troisième personne de « l'auteur », laissant entendre qu'il s'agit là d'une note de l'éditeur. Toutefois, ce dernier n'est pas l'allié du lecteur pour dissiper le brouillard entre fiction et référentialité. La première phrase de la quatrième de couverture de l'édition Vintage International indique : « In this fiendishly imaginative book (which may or may not be fiction), Philip Roth meets a man who may or

---

<sup>58</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je?*, op. cit., p. 88.

may not be Philip Roth », ouvrant ainsi deux hypothèses de lecture contradictoires. Si le brouillage des frontières entre fiction et référentialité est amorcé par l'écrivain, on voit qu'il est plaisamment entretenu par d'autres que lui dans le cadre d'une stratégie vraisemblablement concertée, puisque « [l']ambiguïté générique constitue l'argument central du critique et de l'éditeur, qui font de son élucidation l'enjeu d'un acte de lecture euphorique<sup>59</sup> ».

### L'épitéxte

Si « l'envahissement du paratexte par la fiction déstabilise le dernier garde-fou dont nous disposons pour identifier la fictionnalité<sup>60</sup> », Roth fait tomber une barrière supplémentaire dans l'élément épitéxuel que constitue l'entrevue accordée au *New York Times* lors de la parution du roman :

“The book is true” Roth said the other day. “As you know, at the end of the book a Mossad operative made me realize it was in my interest to say this book was fiction. And I became quite convinced that it was in my interest to do that. So I added the note to the reader as I was asked to do. I’m just a good Mossadnik.”<sup>61</sup>

La journaliste, Esther Fein, ne s'attarde pas à mettre en doute la véracité des propos de l'auteur<sup>62</sup>, estimant qu'il s'agit là d'une « ingenious performance, as if Roth means to extend the theme of “Operation Shylock” – the wrestling contradictions within the soul – from the pages of his book into a book-tour interview<sup>63</sup>. » Toutefois, le procédé est inusité chez Roth. Jonathan Wilson soulignait, dans un article de 1988, soit plusieurs années avant la parution d'*Operation Shylock*, que « Roth, in his interviews and discursive prose, seems to insist on a vital distinction between characters in novels and “personalities” featured in biographies and

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>60</sup> Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction », *op. cit.*, en ligne.

<sup>61</sup> Esther Fein, « Philip Roth Sees Double. And Maybe Triple, Too », *The New York Times*, 9 mars 1993, en ligne : [URL : <http://www.nytimes.com/1993/03/09/books/philip-roth-sees-double-and-maybe-triple-too.html>]. Deux jours plus tôt, Roth publiait dans les pages du même quotidien un article dans lequel il relatait la rencontre avec son double à Jérusalem. Voir Philip Roth, « A Bit of Jewish Mischief », *The New York Times*, 7 mars 1993, en ligne : [URL : <https://www.nytimes.com/books/98/10/11/specials/roth-mischief.html>].

<sup>62</sup> Fein aurait pu soulever le paradoxe du discours de Roth qui, acceptant de garder secrète une mission d'espionnage, s'empresse d'écrire un roman qui dévoile son existence.

<sup>63</sup> Esther Fein, *op. cit.*, en ligne.

autobiographies<sup>64</sup> ». Une distinction de surface, si l'on considère l'ambiguïté qu'a toujours suscitée le personnage de Nathan Zuckerman, mais qui disparaît avec la parution d'*Operation Shylock*, où l'auteur encourage le brouillage entre fiction et réalité. Ce que l'écrivain Roth illustre dans *Operation Shylock*, c'est la richesse de tout ce que l'abolition des frontières entre fiction et référentialité, autrement dit entre le vrai et le faux, offre de potentialité dans la lecture du récit. C'est au croisement de ces deux modes narratifs que se situe le genre de l'autofiction.

## 1.2 UN ROMAN AUTOFICTIONNEL

Malgré les prises de distance avec le pacte autobiographique, les « ressemblances avec le modèle » demeurent très fortes, et *Operation Shylock* n'est pas une « mythomanie » au sens où l'entend Lejeune, c'est-à-dire « une histoire carrément *inventée*, et *globalement*, sans rapport d'exactitude avec la vie<sup>65</sup> ». Le roman s'apparenterait plutôt au genre hybride de l'autofiction tel que l'a théorisé Gasparini, genre qui met en place une « stratégie de l'ambiguïté<sup>66</sup> » dans la mesure où l'autofiction « mélang[e] deux codes incompatibles, le roman étant fictionnel et l'autobiographie référentielle<sup>67</sup> ».

### 1.2.1 Un pacte romanesque implicite

Gasparini souligne que le roman autobiographique, autrement dit l'autofiction, « avance masqué, sans s'annoncer<sup>68</sup> », le pacte romanesque n'étant pas clairement identifiable dans le texte et le paratexte. Certains passages d'*Operation Shylock* peuvent mettre la puce à l'oreille d'un lecteur attentif, jouant ce rôle indirectement. Outre la mise à mal du pacte autobiographique (accrocs répétés à la vraisemblance, paratexte qui contribue à opacifier la

---

<sup>64</sup> Jonathan Wilson, « Counterlives : On Autobiographical Fiction in the 1980s », *Literary Review*, vol. 31, n° 4, été 1988, p. 390. L'article s'intéresse aux romans dont le personnage principal porte le nom de l'auteur.

<sup>65</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 40, souligné dans le texte.

<sup>66</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>68</sup> *Idem.*

réception), les réflexions du narrateur sont récurrentes, qui affirment qu'il ne peut s'empêcher de tomber dans le romanesque : « I began to half believe that even if I had not invented *Operation Shylock* outright, a novelist's instincts had grossly overdramatized it. » (359-360) Par ailleurs, certains propos tenus dans les extraits d'entrevue avec Aharon Appelfeld interrogent le genre autobiographique et romanesque dans les romans de l'écrivain israélien, renvoyant, par la similarité du discours, à ceux de Roth. Appelfeld explique ainsi que lorsqu'il écrit, « [t]he materials are indeed materials from one's life, but, ultimately, the creation is an independant creature » (86), tandis que Roth décrit le narrateur de ses livres comme lui ressemblant, partageant des morceaux de sa propre biographie, mais étant, sous ce déguisement, quelque'un d'entièrement différent<sup>69</sup>. Au-delà de la négation de l'identité entre le narrateur et l'auteur, il y a là l'affirmation que la fiction s'infiltré nécessairement dans un récit, quand bien même celui-ci prendrait racine dans un terreau autobiographique. Dans le chapitre 4, le narrateur fait le récit à Appelfeld de sa rencontre avec son double et la compagne de celui-ci en utilisant plusieurs fois l'expression « "Now suppose," [...] "suppose this isn't a stupid prank [...]; [...] suppose that they are exactly what they present themselves to be [...]" » (103), puis il se lance dans un récit de la genèse du diasporisme et des Antisémites anonymes, construit à partir de ce que le couple lui a raconté et qu'il enrichit de détails issus de sa propre imagination. Ce « suppose that » devient alors l'équivalent de la formule consacrée « il était une fois » placée en amont d'un récit fictionnel. Par un procédé similaire, dans la première partie du chapitre 8 (239-248), le narrateur effectue une pause dans le récit pour résumer les péripéties passées, tel un conteur qui aurait peur de perdre l'attention de son auditoire par la trop grande complexité de son récit. Son résumé commence par un paragraphe constitué de la seule phrase : « Here is the Pipik plot so far. » (239) Ce qui suit est raconté d'un point de vue extradiégétique, le narrateur du reste du roman étant nommé « l'écrivain » ou « l'écrivain américain Philip Roth », dont il est notamment dit qu'« he himself slips silently out of the plot on the grounds of its general implausibility [...] » (245). Autrement dit, le narrateur, dont le reste du roman assure qu'il s'agit de l'auteur lui-

---

<sup>69</sup> Selon les termes de Roth, « looking like myself, sounding like myself, even laying claim to convenient scraps of my biography, and yet, beneath the disguise of me, someone entirely other » (180).

même, est relégué ici au rang de simple personnage du récit, ce qui nie la triple identité nécessaire à l'autobiographie.

### 1.2.2 « Une double lecture simultanée<sup>70</sup> »

Pour Gasparini, la principale caractéristique de l'autofiction consiste à faire cohabiter deux « codes antagonistes » dans un même texte :

il [le romancier autobiographe] les confronte, il les fait coexister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque<sup>71</sup>.

À l'instar de Gasparini, je ne prendrai pas en considération l'une des conditions de l'autofiction avancée par Colonna, selon laquelle il faut que l'écrivain « n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes<sup>72</sup> » –, bien que la note finale aille dans ce sens, qui tente de réduire à néant l'identification entre le narrateur-personnage et l'auteur instaurée, à différents degrés selon les passages, au fil du récit; car c'est plutôt cette « double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proportion de l'une et de l'autre<sup>73</sup> », qui se révèle fructueuse pour décrire *Operation Shylock*. Elle place le lecteur du roman « à l'intersection de deux hésitations<sup>74</sup> », celles du vérifiable et du vraisemblable, ainsi que l'observe Gasparini : inutile de chercher à trancher, car c'est hors de portée du lecteur, et par la volonté même de l'écrivain. La fiabilité du narrateur, dans ce cas précis, échappe à l'analyse, dans la mesure où l'enjeu même du texte est de la mettre à l'épreuve. Le lecteur ne peut que se livrer à des hypothèses de lecture, qui reviennent à tenter de cerner au plus près le passage du vérifiable à l'invérifiable et celui du vraisemblable à l'invraisemblable. C'est toutefois peine perdue, dans la mesure où

<sup>70</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 13.

<sup>71</sup> *Idem*.

<sup>72</sup> Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), 1989, en ligne : [URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>], p. 10.

<sup>73</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je?*, op. cit., p. 14.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 29.

l'autofiction déstabilise toute tentative de lecture unidirectionnelle. En voici un exemple concernant le questionnement du lecteur sur l'existence du double usurpateur Moishe Pipik. Deux hypothèses sont possibles :

— Moishe Pipik est entièrement le fruit de l'imagination de l'écrivain Philip Roth, auteur de romans bien connu. L'écrivain commence par abuser son lecteur avec un pacte autobiographique qu'il mettra à mal tout au long du roman (en laissant entendre qu'il est peut-être fou) et qu'il détruit complètement dans la note finale.

— Un homme a bel et bien tenté d'usurper l'identité de l'écrivain Philip Roth. Celui-ci relate dans un récit autobiographique sa rencontre avec cet homme qu'il avait surnommé Moishe Pipik. La note finale vise à le protéger contre, d'une part, la suspicion de maladie mentale dont il pourrait faire l'objet, étant donné l'extravagance de son récit, ou, d'autre part, contre des poursuites judiciaires liées aux personnalités réelles impliquées dans les événements relatés.

Il est difficile d'imaginer que certains lecteurs puissent envisager sérieusement cette deuxième option après avoir refermé le roman, d'abord parce que le narrateur a lui-même miné sa crédibilité tout au long de son récit en laissant entendre qu'il était peut-être fou, ensuite parce que plusieurs indices signalent, à plusieurs reprises, que le roman est conçu comme un jeu auquel se livre Roth avec la crédulité volontaire du lecteur de fiction. Il n'en demeure pas moins qu'aucune hypothèse n'est prouvée ni prouvable hors de tout doute par l'étude des énoncés du texte.

D'ailleurs, il est difficile de déterminer de manière incontestable à quel moment la vraisemblance est mise à mal, dans la mesure où chaque lecteur possède son propre degré d'appréciation de l'absurdité d'une proposition et de crédulité envers celle-ci. Ainsi, il peut sembler plausible qu'un homme porte le même nom qu'un écrivain célèbre, et même qu'il lui ressemble physiquement, qu'il joue de cette ressemblance pour faire valoir une idéologie politique, réussisse à rencontrer Lech Walesa, donne une conférence sur le sujet à Jérusalem... C'est l'accumulation qui crée l'in vraisemblance : la mise en place d'un groupe nommé les Antisémites anonymes, le projet de kidnapper John Demjanjuk fils, l'implantation

d'un faux pénis, le viol du cadavre de Moishe Pipik par sa compagne, la mission secrète de Philip Roth pour le Mossad, etc., font finalement sombrer le roman dans le loufoque.

En somme, c'est à plaisir que Roth s'évertue à relancer sans cesse l'illusion autobiographique après l'avoir malmenée, maintenant par là l'ambiguïté générique. Il joue avec la crédulité de son lecteur, et d'autant mieux si celui-ci est un lecteur non professionnel<sup>75</sup>. Ainsi que le rapporte Marie-Laure Ryan, selon une théorie populaire de la fiction, un non-spécialiste de la littérature effectuerait une lecture intuitive du texte : il « ne se creuse pas la tête pour savoir s'il faut "croire" ou "imaginer" le texte, si l'auteur parle en son nom ou se cache derrière un narrateur, si le texte décrit le monde actuel ou un autre monde dans l'univers du possible. Il accepte tout simplement le texte comme étant librement basé sur des faits réels<sup>76</sup> ». Si le lecteur d'*Operation Shylock* tend à se laisser aller à la crédulité, cela s'explique aussi par un phénomène qu'Octave Mannoni a mis en lumière dans son article « Je sais bien mais quand même<sup>77</sup> »; il y constate chez l'individu, au sujet des croyances, ce que Freud a appelé « une attitude divisée » et, plus tard, « le *clivage* du moi<sup>78</sup> », montrant comment « une croyance peut être abandonnée et conservée à la fois<sup>79</sup> » lors d'un processus en deux temps qui consiste à prendre connaissance de la réalité pour ensuite la répudier, et ce de façon consciente, d'où la formule « je sais bien mais quand même ». Au cours de ce processus, celui qui est à l'origine d'une croyance chez les autres devient lui-même victime de cette croyance : « Il n'y a pas de raison qu'un illusionniste, quelque raisonnable et lucide qu'il soit, ne vive pas sur la croyance transformée qu'il est un magicien, et que cela n'ajoute beaucoup au plaisir qu'il tire de l'exercice de son métier<sup>80</sup>. » Roth théâtralise le phénomène en rendant son narrateur homonyme victime de la fiction qu'il a construite comme auteur,

---

<sup>75</sup> J'entends par là le sens que lui donne Roth à propos d'Eliahu Rosenberg, témoin du procès Demjanjuk, soit un non-spécialiste du discours. J'analyserai le témoignage de Rosenberg dans le deuxième chapitre (voir 2.2.1)

<sup>76</sup> Marie-Laure Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique », dans Fabula.org, 2000, en ligne : [URL: <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Ryan.pdf>], p. 13-14.

<sup>77</sup> Octave Mannoni, « Je sais bien mais quand même », dans *Les clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1969.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 23.

comme le note Jean-François Chassay : « Voilà Roth pris au piège de son propre plaisir pour la fiction et qui le poussera – sans qu’il ne comprenne lui-même pourquoi – à... jouer le rôle de son double<sup>81</sup>. » L’écrivain américain Paul Auster rend compte d’une même expérience, cette fois du côté du lecteur : « The trick is not really to deceive them, but to delight them into wanting to be deceived : so that for the space of a few minutes the grip of cause-and-effect is loosened, the laws of nature countermanded<sup>82</sup>. » Le goût de la fiction s’inscrit ainsi dans un désir intrinsèquement lié au langage et l’autofiction s’avère dès lors un genre littéraire issu de la théorie psychanalytique, en tout cas modelé par elle.

### 1.2.3 L’aspect psychanalytique et intime du roman

Outre l’ambiguïté du mode de lecture qu’elle instaure, l’autofiction, comme écriture du « moi », a à voir avec le récit de l’intime. L’inventeur du terme, l’écrivain Serge Doubrovsky, considère la dimension psychanalytique comme un aspect essentiel du genre :

L’autofiction, c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte<sup>83</sup>.

Colonna dit essentiellement la même chose, estimant que « l’autofiction, c’est l’autobiographie revue par la psychanalyse et le textualisme<sup>84</sup> ». Des notions de psychanalyse telles que celle, freudienne, de « souvenir-écran<sup>85</sup> », et celle, lacanienne, selon laquelle l’individu ne peut jamais se percevoir qu’à travers une « ligne de fiction<sup>86</sup> », font de l’emploi du terme « verisimilitude », dans l’énoncé du pacte autobiographique de la préface, une possible

<sup>81</sup> Jean-François Chassay, « L’arroseur arrosé », *Spirale*, n° 145, nov.-déc. 1995, p. 3.

<sup>82</sup> Paul Auster, *The Invention of Solitude*, dans *Collected Prose. Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces and Collaborations with Artists*, Londres, Faber and Faber, 2003 [1982], p. 101.

<sup>83</sup> Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 77.

<sup>84</sup> Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 46.

<sup>85</sup> Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, trad. fr. sous la direction de Jean Laplanche.

<sup>86</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique », dans *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999 [1966], p. 93.

allusion à l'impuissance foncière de l'écrivain à faire le récit de son « moi » sans avoir recours à la fiction, l'obligeant à se placer à cheval entre le biographique et le fictionnel.

Il n'est pas certain, d'ailleurs, que le projet de Roth soit de se dévoiler au lecteur<sup>87</sup>. Le psychanalyste Donald Winnicott analyse ainsi le paradoxe de l'expression artistique de soi : « [I] est possible de détecter chez tous les artistes un dilemme inhérent qui relève de la coexistence des deux courants : le besoin urgent de communiquer et le besoin encore plus urgent de ne pas être trouvé<sup>88</sup>. » Gasparini décrit ainsi la manifestation romanesque de ce double mouvement simultané de dévoilement et de dissimulation : « L'auteur construit un "faux self", dont il donne à entendre la voix, et il s'en sert à la fois pour occulter et pour montrer le vrai<sup>89</sup>. » Autant dire que le procédé prend une résonance particulière avec Roth, connu pour ses jeux de cache-cache avec des *alter ego* romanesques. *Operation Shylock* se prête doublement à ce jeu avec le procédé des *counterselves* : en plus du « faux self » que constitue le personnage-narrateur Roth, un deuxième « faux self » est figuré – dont une des hypothèses de lecture consiste à voir en lui un *Doppelgänger*. Selon Kauvar,

Jung's theory suggests that Moishe Pipik images an unconscious feeling lodged in Philip Roth's psyche. Since the shadow «represents first and foremost the personal unconscious» (Jung, *Two Essays*, 110) which is projected onto another person and which must be confronted and made conscious if the individual is to attain «individuation» – the new synthesis of personality that is the goal of Jungian analysis – the novelist implies that not only his shadow but his entire chronicle arise from his second reality<sup>90</sup>.

Plusieurs scènes du roman appuient cette hypothèse selon laquelle Moishe Pipik n'existerait que dans la tête du narrateur<sup>91</sup>. En plus d'alimenter le questionnement au sujet de son

---

<sup>87</sup> On peut même aisément soupçonner le contraire, après avoir constaté l'absence du récit de l'opération Shylock qui, je le disais, contredit la promesse de confession inscrite en sous-titre du roman.

<sup>88</sup> Donald Woods Winnicott, « De la communication et de la non-communication », dans *Processus de maturation chez l'enfant : développement affectif et environnement*, trad. fr. de Jeannine Kalmanovitch, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme Payot », 1970, p. 160. Cité par Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 343.

<sup>89</sup> Philippe Gasparini, *ibid.*, p. 343.

<sup>90</sup> Elaine Kauvar, *op. cit.*, p. 436. La référence à Jung ne vient pas par hasard à Kauvar puisque c'est Roth lui-même qui fait référence au théoricien suisse par la voix du double de Philip Roth.

<sup>91</sup> Voir 1.1.3 dans ce chapitre. Aucune scène du roman ne met les deux Roth en présence de tiers, et Jinx Possesski n'apparaît que lorsque Roth est seul. On peut émettre l'hypothèse que, lorsque

identité<sup>92</sup>, ce faux « faux self » vient renforcer la crédibilité du « faux self » en le faisant passer aux yeux du lecteur pour moins faux – et donc moins fou – qu’il n’est. Autrement dit, Roth assoit l’autorité du narrateur par la comparaison que le lecteur ne manquera pas de faire avec ce double aux idées trop loufoques pour provenir d’un esprit raisonnable<sup>93</sup>.

Hormis cette théâtralisation des questionnements psychanalytiques sur le moi, *Operation Shylock* n’est pas à proprement dire un roman dans lequel la psychanalyse occupe une place centrale, comme c’est le cas dans *Fils* de Doubrovsky<sup>94</sup>, dont *Portnoy’s Complaint*<sup>95</sup> serait bien plus proche. *Operation Shylock*, à la lumière des analyses que j’ai effectuées jusqu’ici, se coule aisément dans le moule de cette « éthique fondée sur le doute systématique. Doute qui porte à la fois sur l’exactitude des souvenirs, sur la pertinence de la forme narrative choisie, et sur la bonne foi de l’auteur lui-même<sup>96</sup> ». Pour autant, *Operation Shylock* ne saurait être réduit à un récit de cogitations relatives à des questions personnelles qui définissent l’autofiction, puisqu’il déborde largement de l’exploration de ces thèmes. Ceux-ci sont étroitement reliés à des questionnements plus vastes, impliquant la vie de la cité, en l’occurrence l’État d’Israël.

---

Roth relate les discussions avec son double ou avec la compagne de celui-ci, il ne fait que rapporter des hallucinations.

<sup>92</sup> Ce que suggèrent les épigraphes, comme je le mentionnais en 1.1.4.

<sup>93</sup> Le personnage de George Ziad est utilisé aux mêmes fins rhétoriques. J’analyserai cet aspect au troisième chapitre (voir 3.3.3).

<sup>94</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 [1977]. Gasparini résume ainsi le roman de Doubrovsky : « Sa construction s’articule en effet autour d’un chapitre central, intitulé “Rêves”, qui, en cent quatre-vingts pages, relate, mime, imite une séance d’analyse. » (Voir Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » 2008, p. 28).

<sup>95</sup> Philip Roth, *Portnoy’s Complaint*, New York, Vintage International, 1994 [1969]. Dans ce roman, le personnage d’Alexander Portnoy retrace à son psychanalyste son enfance et son adolescence et ses relations difficiles avec sa famille juive.

<sup>96</sup> Philippe Gasparini (2009), « De quoi l’autofiction est-elle le nom ? », dans *Autofiction.org*, en ligne : [URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>].

Ni autobiographie, ni autofiction, mené par un narrateur qui affirme sa propre crédibilité pour mieux la déstabiliser aussitôt, *Operation Shylock* s'évertue à décourager toute lecture unidirectionnelle, qui respecterait soit un contrat autobiographique, soit un contrat fictionnel, obligeant plutôt le lecteur à sans cesse réajuster ses attentes. Régine Robin résume bien la situation du roman : « [O]n est dans un brouillage systématique des pactes, dans l'anneau de Möbius du réel et de l'imaginaire, dans le labyrinthe identitaire, dans un jeu entre autobiographie et fiction<sup>97</sup>. » Dès lors qu'a été pointée la part fictionnelle du roman, il n'est plus question de se livrer à un débrouillage entre le vrai et le faux, puisque l'appartenance d'*Operation Shylock* au genre romanesque rend ces valeurs inopérantes et non pertinentes, malgré plusieurs éléments autobiographiques et un pacte référentiel soutenu par de nombreux discours référentiels. Parmi ceux-ci, certains traitent de sujets politiques et sont donc d'autant plus susceptibles d'autoriser une analyse idéologique.

Ainsi, la possibilité que Philip Roth ait conçu *Operation Shylock* comme un jeu sans conséquence, où sa responsabilité d'écrivain n'aurait pas à être convoquée, est à écarter, en raison des implications sérieuses du débat qui traverse obsessionnellement le roman, celui de la légitimité de l'État d'Israël comme terre des Juifs.

De même, si l'on retient l'idée de Lejeune selon laquelle l'écrivain pourrait se dissimuler derrière un pacte fantasmatique, celui-ci s'éloignant de l'autobiographie traditionnelle pour agir comme « des fantômes révélateurs d'un individu<sup>98</sup> », force est toutefois de constater que le roman n'a pas pour visée de traiter de la vie privée de l'écrivain, de nous faire part de confidences au sujet de son intimité, mais bien plus manifestement d'aborder, dans le cadre fictionnel mis en place, un sujet d'intérêt public.

Dans cette optique, l'investissement – en apparence – personnel de l'écrivain en tant que narrateur et personnage trouverait peut-être une explication dans l'analyse que Wilson a menée au sujet d'écrivains ayant adopté, comme Roth, la posture du « faux self » ou *counterself*. D'après lui, Roth lui-même estimerait que « the anxiety of these writers is that

---

<sup>97</sup> Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005, p. 151.

<sup>98</sup> Voir la note 57.

theirs novels will only be taken seriously if they are made to look like nonfiction<sup>99</sup> ». Ce serait donc vraisemblablement afin que les réflexions présentes dans le récit soient prises au sérieux que Roth aurait « personnalisé » le débat en l'inscrivant dans le cadre de sa propre biographie.

Lu tantôt comme une fiction, tantôt comme une autobiographie, *Operation Shylock* n'en demeure pas moins, dans les deux cas, un récit *transitif*, c'est-à-dire axé sur la transmission d'un contenu, d'une réflexion qui excède l'autocommentaire de sa littéarité. C'est à la démonstration de cette affirmation que je consacrerai le prochain chapitre.

---

<sup>99</sup> Jonathan Wilson, *op. cit.*, p. 393-394.

## CHAPITRE 2

### L'ESTHÉTIQUE CONTRE L'ÉTHIQUE ET L'APORIE DE L'AUTORÉFÉRENTIALITÉ POSTMODERNISTE. VERS UNE LECTURE SÉGRÉGATIONNISTE D'*OPERATION SHYLOCK*

Si les intentions politiques d'*Operation Shylock* transparaissent rapidement, le lecteur qui voudrait effectuer une lecture idéologique du roman est déstabilisé, voire découragé, dans cette tentative par les procédés narratifs d'ambiguïté du statut du texte que j'ai longuement analysés au chapitre précédent. À ces procédés s'ajoute la tonalité générale du roman, ironique et comique, voire grotesque, qui contribue à brouiller d'éventuels points de vue et prises de position auctoriales. J'analyserai ici cet aspect non sérieux d'*Operation Shylock*, tributaire d'une conception du roman déjà affichée et illustrée auparavant dans et par l'œuvre rothienne, qui semble constituer un espace où s'exerce le jugement esthétique mais où le jugement éthique, lui, serait exclu. La tentation de cantonner le roman à une forme artistique détachée des réalités du monde, à un univers clos, solipsiste, à un jeu où domine une très forte intertextualité – avec l'histoire littéraire en général et avec les autres romans de Roth –, est renforcée par un panfictionnalisme largement suggéré par la trame narrative et par certains discours tenus par le narrateur. Poussé à son paroxysme, ce panfictionnalisme rejoint une forme de postmodernité pour laquelle tout est indétermination et ironie (Hassan), ce qui disqualifierait une lecture éthique d'*Operation Shylock*.

Pourtant, les procédés du métadiscours et de la métafiction, typiques de l'esthétique postmoderniste, sont récurrents dans *Operation Shylock* et sont le lieu de discours prescriptifs sur la manière de lire le roman. De même, le rire, très présent dans *Operation Shylock* par le biais du grotesque et de la parodie, ne se contente pas de remplir une fonction de divertissement auprès du lecteur. Si, comme nous l'apprend Mikhaïl Bakhtine, la littérature moderne d'après la Renaissance le relègue souvent aux genres mineurs, chez Roth il est réhabilité comme perception du monde à part entière : le rire permet de constater l'impossibilité de toute certitude identitaire ou de toute connaissance inébranlable du monde, idées chères au postmodernisme. Le métadiscours, la métafiction et le rire ont donc une

portée sérieuse, malgré leur caractère ludique, dans la mesure où ils s'attachent à énoncer une vision du monde, quand bien même elle serait pleine de doutes.

Par ailleurs, les longs discours politiques qui jalonnent le texte ne peuvent manquer d'attirer l'attention du lecteur sur des questions essentielles telles que l'antisémitisme, le sionisme, la Shoah, le conflit israélo-palestinien. Bien que prenant place au sein d'une fiction, ces questions n'en demeurent pas moins « sérieuses » et, à ce titre, elles devraient pouvoir autoriser une analyse éthique. À ce sujet, je discuterai de deux lectures possibles : d'une part, celle qui croit possible de circonscrire des « poches » de référentialité au sein de la fiction; d'autre part, et à l'opposé, celle qui consiste à concevoir le roman comme une fictionnalisation d'éléments réels, avec la possibilité, pour l'écrivain, de se dégager de toute responsabilité envers les discours tenus, quand bien même ils constitueraient des prises de position politiques fortes. Cette étude posera les jalons de l'analyse des discours et de l'idéologie qu'ils véhiculent, qui fera l'objet du dernier chapitre.

## 2.1 UN ROMAN AUTORÉFÉRENTIEL?

### 2.1.1 L'esthétique contre l'éthique : le refus affiché d'une lecture sérieuse

Bien qu'ayant pour thème des sujets politiques sérieux, *Operation Shylock* revient à plusieurs reprises sur l'idée d'un non-sérieux qui serait consubstantiel au genre romanesque, une idée non seulement exprimée par un personnage ayant des vues opposées à celles du narrateur, George Ziad (« [y]ou're a very amusing performer – and a moral idiot! » [283]), mais également formulée mentalement par le narrateur, non sans ironie : « [N]othing peculiar to them about an eminent writer who imagines there is some correlation between his own feverish, ignorant apocalyptic fantasies and the way that struggles between contending political forces are won and lost in actuality. Of course, politically speaking, the eminent writer is a joke » (288). Le narrateur Roth ne se contente pas de rapporter cette perception de l'écrivain comme un rêveur éloigné des réalités politiques, il semble l'entériner, lorsque, dans le chapitre 8 intitulé « The Uncontrollability of Real Things », faisant une pause dans le récit pour résumer les péripéties passées, il qualifie son récit ainsi : « [A] total lack of gravity, reliance at too many key points on unlikely coincidence of anything resembling a serious

meaning or purpose. » (245) Ainsi, le romancier se présente comme compétent pour divertir son lectorat mais n'aurait pas de légitimité pour poser un regard sérieux – politique, ici – sur les événements qu'il met en scène. *The Facts* permet de mieux saisir en quoi consiste ce non-sérieux. Le narrateur Nathan Zuckerman y opère une distinction entre le jugement que le lecteur est en droit de porter sur l'auteur d'une autobiographie et celui qu'il peut porter sur un auteur de fiction : « What one chooses to reveal in fiction is governed by a motive fundamentally aesthetic ; we judge the author of a novel by how well he or she tells the story. But we judge morally the author of an autobiography, whose governing motive is primarily ethical as against aesthetic<sup>100</sup>. »

De même, dans *I Married a Communist*, Nathan Zuckerman, alors âgé de 64 ans, se souvient d'une leçon reçue d'un professeur d'université à qui il avait confié ses premiers écrits d'allégeance communiste :

«Politics is the great generalizer», Leo told me, « and literature the great particularizer and not only are they in an inverse relationship to each other – they are in an *antagonist* relationship. [...] You do not have to write to legitimize Communism, and you do not have to write to legitimize Capitalism. You are out of both. If you are a writer, you are as unallied to the one as you are to the other. [...] You are not a government clerck, you are not a militant. You are not a believer. You are someone who deals in a very different way with the world and what happens in the world<sup>101</sup>. [...]»

Ces propos, placés dans la bouche d'un personnage de fiction, sont très proches de ceux qui sont tenus par Roth lui-même en entrevue :

Your role is to write as well as you can. You're not advancing social causes as far as I'm concerned. You're not adressing social problems. [...] there's only one cause you're advancing ; that's the cause of literature, which is one of the great lost human causes. So you do your bit [...] for fiction, for the novel<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Philip Roth, *The Facts*, *op. cit.*, p. 163. Cité par Elaine Kauvar, *op. cit.*, p. 418. Elle note que cette dichotomie provient du philosophe Søren Kierkegaard, auquel Roth fait souvent allusion et dont il partage les idées sur le moi, et qui est d'ailleurs cité en épigraphe d'*Operation Shylock* : « [T]he philosopher of subjectivity who emphatically claimed to have authored two kinds of books, those belonging to the aesthetic realm and those arising from the ethical. »

<sup>101</sup> Philip Roth, *I Married a Communist*, New York, Vintage International, 1999 [1998], p. 223-224, souligné dans le texte.

<sup>102</sup> Jeffrey Brown, « Conversation : Philip Roth », *NewsHour with Jim Lehrer*, New York, PBS, 10 novembre 2004, en ligne : [URL: [http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec04/roth\\_11-10.html](http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec04/roth_11-10.html)].

On retrouve cette vision dans *Du côté de Portnoy et autres essais*, dans lequel Roth répond aux accusations d'antisémitisme qu'ont suscitées chez certains lecteurs ses premières œuvres : « Telle qu'ils [ces lecteurs] conçoivent l'œuvre de fiction – qui exprimerait à leurs yeux une “approbation” ou une “désapprobation” des Juifs, une attitude “positive” ou “négative” à l'égard de la réalité juive –, je crains fort que le véritable sujet de l'histoire leur échappe complètement<sup>103</sup>. » Suivant cette conception du rôle de l'artiste, l'écrivain qui aborde les problèmes de la cité ne doit pas le faire dans le but de promouvoir une cause, de rejeter ou d'accorder une légitimité à une orientation politique; autrement dit : il ne doit pas être engagé.

Ce parti pris affiché d'exclure l'éthique du champ des préoccupations du roman renvoie à un fait inhérent au genre romanesque que rappelle John Searle : « [L]es énonciations de la fiction sont “non sérieuses”<sup>104</sup> »; « si, par exemple, l'auteur d'un roman nous dit qu'il pleut dehors, il n'adhère pas (*committed to*) sérieusement à l'idée qu'il pleut dehors, au moment où il écrit<sup>105</sup> », explique Searle. Le romancier, contrairement à l'autobiographe (puisque c'est l'opposition que retenait Roth dans l'extrait cité plus haut), n'écrit pas en son nom propre. On sait, bien sûr, que l'auteur ne doit pas être confondu avec le narrateur, sans parler même des personnages. Et la note au lecteur finale d'*Operation Shylock*, par le fait même qu'elle est placée en fin de volume, détient le dernier mot sur la manière dont le récit doit être lu : « This book is a work of fiction. » (399) Ainsi, le contenu du roman est bien le fruit de l'imagination de l'auteur, non seulement les propos de Ziad, de Smilesburger ou de Moishe Pipik, mais aussi les discours tenus par le narrateur, qui ne sont pas plus sérieux que ceux des autres personnages, dans la mesure où l'auteur « feint », dit Searle, et où « feindre de faire ou d'être quelque chose consiste à se lancer dans une activité où l'on joue à faire ou à être ceci ou cela, sans aucune intention de tromper<sup>106</sup> ». Et si, « dans les narrations en première personne,

---

<sup>103</sup> Philip Roth, *Du côté de Portnoy et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », trad. fr. de Michel Jaworski, 1978, (trad. de *Reading Myself and Others*, New York, Vintage International, 2001 [1975]), p. 135.

<sup>104</sup> John Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1982, trad. fr. de Joëlle Proust, p. 103.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 108.

l'auteur feint souvent d'être quelqu'un d'autre en train de faire des assertions<sup>107</sup> », il faut rappeler que le Philip Roth narrateur d'*Operation Shylock*, bien que l'identité onomastique manifeste une « intention de tromper » certaine, n'est pas assimilable au Philip Roth réel, auteur du roman. C'est en cela que le discours du narrateur n'est donc pas plus attribuable à l'auteur que les discours des autres personnages. Cela étant dit, j'analysais, dans le premier chapitre, comment Roth joue avec la tentation, fréquente chez les lecteurs, de se laisser aller à cette confusion : en brouillant les instances auctoriale et narrative, notamment par le procédé de l'identité onomastique entre les deux, il incite son lecteur à tomber dans le piège d'une lecture sérieuse.

Searle remarque toutefois que « les actes de langage sérieux (c'est-à-dire qui n'appartiennent pas à la fiction) peuvent être transmis par des textes de fiction, même si l'acte de langage transmis n'est pas représenté dans le texte. Presque toutes les œuvres de fiction marquantes transmettent un “message” ou des “messages” qui sont transmis *par* le texte, mais ne sont pas *dans* le texte<sup>108</sup> ». C'est à partir de cette remarque que peut s'exercer l'analyse éthique du roman, analyse qu'appellent les discours politiques tenus dans *Operation Shylock*.

### 2.1.2 Une lecture esthétique induite par l'omniprésence de l'intertextualité

Au même titre que les autres romans de Philip Roth, *Operation Shylock* réitère les obsessions de l'auteur, sans cesse revisitées au fil de l'œuvre. De ce fait, on admettra volontiers qu'un roman, et particulièrement dans ce cas-ci, ne peut être analysé sans prendre en considération les autres œuvres de l'écrivain. Dans *Operation Shylock*, les rapprochements possibles avec les autres romans de Philip Roth sont si nombreux qu'on pourrait envisager l'œuvre rothienne comme un univers clos, autotélique, valable comme un monde en soi, une plongée dans l'imaginaire solipsiste de l'écrivain. C'est d'ailleurs ce à quoi nous convie Roth en soutenant que le genre romanesque ne doit donner lieu qu'à un jugement d'ordre esthétique. Dans cette optique, *Operation Shylock* serait un roman « autoreprésentatif », selon

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 118.

la définition qu'en donne Jean Ricardou : « Le roman, ce n'est plus un miroir que l'on promène le long d'une route; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même<sup>109</sup>. »

### L'intertextualité avec l'histoire littéraire

*Operation Shylock* s'appuie sur d'autres œuvres littéraires. Le titre même convoque un personnage marquant de la pièce de Shakespeare, *The Merchant of Venice*, celui de l'usurier juif Shylock, qui incarne le Juif cupide et qui, du même coup, semble justifier l'antisémitisme dans la société – et, par extension, dans la littérature<sup>110</sup>. De plus, le thème du double est répandu dans l'histoire littéraire, qu'on pense seulement à une œuvre telle que *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Elaine Safer souligne que les références de Roth sont révélées au cœur du roman : « He [Roth] calls attention to the double as a literary theme by having the narrator (Philip Roth) allude to Dostoevsky's *The Double* and Gogol's *The Nose*. Repeated words, phrases, and scenes are employed to connect Roth's twentieth century novel to the earlier fiction<sup>111</sup>. » Par ailleurs, l'espion du Mossad Louis B. Smilesburger est un « personnage manifestement inspiré par le George Smiley de John Le Carré<sup>112</sup> ». Enfin, le récit du procès israélien de John Demjanjuk, décrit comme un homme d'apparence banale alors qu'il est accusé d'être Ivan le Terrible, ne peut manquer de rappeler l'essai de Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*, qui, prenant appui sur le procès d'Adolf Eichmann, théorise et illustre le concept de la « banalité du mal », concept que le narrateur reprend à son compte : « [Y]our appearance proves only that to be both a loving grandfather and a mass murderer is not all that difficult. [...] The Germans have proved definitively to all

<sup>109</sup> Jean Ricardou, « Nouveau Roman, Tel Quel », dans *Poétique*, n° 4, décembre 1970, p. 152. Cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 32. On verra plus loin comment cette dernière répond à cette comparaison du miroir.

<sup>110</sup> L'antiquaire David Supposnik, venu rencontrer Roth pour lui demander de rédiger une introduction au journal de Klinghoffer avant sa publication, fait cette analyse : « To the audiences of the world Shylock is the embodiment of the Jew in the way that Uncle Sam embodies for them the spirit of the United States. [...] I studied those three words by which the savage, repellent, and villainous Jew, deformed by hatred and revenge, entered as our doppelgänger into the consciousness of the Enlightened West. Three words encompassing all that is hateful in the Jew, three words that have stigmatized the Jew through two Christian millenia and that determine the Jewish fate until this very day [...]. » (274)

<sup>111</sup> Elaine Safer, « The Double, Comic Irony, and Postmodernism in Philip Roth's *Operation Shylock* », *Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS)*, vol. 21, n° 4, hiver 1996, p. 162.

<sup>112</sup> André Bleikasten, *op. cit.*, p. 7.

the world that to maintain two radically divergent personalities, one very nice and one not so nice, is no longer the prerogative of psychopaths only. » (63)

### L'intertextualité au sein de l'œuvre rothienne

*Operation Shylock* fait écho, par de nombreux aspects, aux œuvres précédentes de Philip Roth. Moishe Pipik, pour qui connaît l'œuvre rothienne, se révèle être un avatar du personnage du « loser » admirateur du grand écrivain. Dans *Zuckerman Unbound*, Alvin Pepler voue une admiration sans bornes à Nathan Zuckerman, au point de considérer l'auteur de *Carnovsky* comme une vision idéale de ce qu'il aurait dû lui-même devenir : « “[T]hat book [*Carnovsky*] is the story of my life no less than yours.” [...] “[I]f I ever had the talent to write a novel, well, *Carnovsky* would have been it<sup>113</sup>.” » Dans *Operation Shylock*, le double de Roth se présente comme « “[y]our greatest admirer.” [...] “The person in the world who has read your books like no one else. Not just one, not just twice – so many times I’m embarrassed to say.” “[...] I know your *life* inside out. I could be your biographer. I *am* your biographer. [...]” » (73) Et le narrateur comprend que son double le perçoit comme la personne qui lui rappelle le plus lui-même, « the person he saw as the rest of him, the completion of him, the one who’d come to be his very reason for being, his mirror image, his meal ticket, his hidden potential » (203). Jinx Possesski confirme que Pipik se projette complètement dans Roth, affirmant qu’il le considère comme son héros (220). Dans *The Counterlife*, c’est le personnage de Jimmy Ben Joseph, que Nathan Zuckerman rencontre près du Mur des Lamentations, qui reprend ce rôle de *fan* trop démonstratif pour être sain d’esprit, affirmant lui aussi être le plus fervent admirateur de Zuckerman, considérant même Roth comme un père. À l’instar de Moishe Pipik, Jimmy veut faire connaître ses idées farfelues pour défendre Israël : au devoir de mémoire, il oppose le devoir d’oublier le passé et exige la démolition du mémorial de Yad Vashem, le musée du Souvenir de l’Holocauste de Jérusalem. Par ailleurs, la descente aux enfers provoquée par l’Halcion – qui, si elle semble médicalement close dès la fin du premier chapitre, hante pourtant tout le roman – peut être mise en parallèle avec la quasi-paralysie qui frappe Zuckerman dans *The Anatomy Lesson*, surtout par son origine mystérieuse, puisqu’aucun spécialiste ne semble en mesure d’en diagnostiquer les causes et que lui-même pense qu’il pourrait s’agir de la somatisation de

---

<sup>113</sup> Philip Roth, *Zuckerman Unbound*, Londres, Jonathan Cape, 1981, p. 148.

problèmes psychologiques. Dans les deux cas, c'est la maladie qui fonde le récit et qui conduit le narrateur dans des situations de plus en plus extravagantes, jusqu'au dérèglement total. De même, les cas d'« *impersonation* », lorsque Roth se fait passer pour quelqu'un qu'il n'est pas, ne sont pas l'apanage d'*Operation Shylock*. Dans *The Anatomy Lesson*, Zuckerman se fait passer, dans un avion, pour Milton Appel, le fameux critique littéraire qui, après avoir célébré le début de son œuvre, s'en est fait un critique féroce<sup>114</sup>, et le campe en roi de la pornographie. Il poursuit l'imposture auprès d'une chauffeuse de limousine, à Chicago. Comme dans *Operation Shylock*, ces jeux de rôles donnent lieu à des tirades surréalistes, qui sont des morceaux de fiction au sein de la fiction, constituant ainsi un niveau de fiction supplémentaire. On pourrait d'ailleurs analyser tout le récit d'*Operation Shylock*, après que Roth a confessé la dépression dont il fut victime, comme un long décrochage fictionnel au sein de la fiction, faisant du roman le délire d'un narrateur fou et donc non fiable. Le procédé est déjà utilisé dans *The Ghost Writer*, lorsque le jeune Zuckerman imagine que l'assistante du grand écrivain E. I. Lonoff, Amy Bellette, n'est autre qu'Anne Frank ayant survécu à la guerre; ou bien dans *The Counterlife*, lorsque Zuckerman, à bord d'un avion, se retrouve assis à côté de Jimmy Ben Joseph qui, armé d'une grenade et d'un revolver, souhaite détourner l'avion pour faire connaître ses idées iconoclastes concernant l'avenir d'Israël. Pourtant, plus loin dans le roman, Zuckerman affirme être arrivé à destination après un vol sans encombre. Au moment de ces décrochages fictionnels, rien ne permet au lecteur de les identifier comme tels. Ce n'est qu'après-coup qu'il se rend compte qu'il a été manipulé par une fiction, comme c'est le cas avec la note au lecteur qui clôt *Operation Shylock*.

Comme l'attestent ces exemples, le roman rothien se présente tel un jeu de ressemblances littéraires et chacun peut, en lisant *Operation Shylock*, rapprocher certains événements, thèmes et personnages de ce qu'il connaît de l'œuvre de l'écrivain et de l'histoire littéraire. Le roman dépend d'un contexte particulier, qui renvoie à des références réelles mais dont la connaissance varie en fonction de la culture de chacun; ainsi chaque lecteur lit une œuvre qui fait écho à son univers propre, à condition bien sûr que cette intertextualité soit fondée sur ce qui apparaît effectivement dans le texte : c'est là que s'exerce le *jeu* de la

---

<sup>114</sup> Personnage à clé qui renvoie au critique littéraire américain Irwing Howe.

fiction, entendu dans la double acception du terme<sup>115</sup>. C'est en cela que le roman constitue un univers solipsiste, à la fois du point de vue de l'auteur et de celui du lecteur. Le roman a à voir avant tout avec le monde propre l'écrivain et avec celui de son lecteur, avant de se référer au monde réel.

### 2.1.3 Le panfictionnalisme : tout est fiction

Au vu de l'intertextualité omniprésente que je viens d'évoquer, on ne s'étonnera pas que le narrateur d'*Operation Shylock* semble croire que tout discours relève de la fiction, ou du moins qu'il subit immanquablement l'influence de celle-ci. Lorsque son double usurpateur puis la compagne de celui-ci, Jinx Possesski, lui racontent leur histoire, il ne peut s'empêcher de les soupçonner d'injecter dans leurs récits des éléments de ce qu'ils ont lu ou vu à la télévision. C'est le cas lorsque Moishe Pipik raconte sa vie de détective, où Roth remarque : « If only I'd watched more "L.A. Law" and read less Dostoyevsky I'd know what's going on here, I'd know in two minutes what show it is exactly. Maybe motifs from fifteen shows, with a dozen detective movies thrown in. » (198) De même, lorsque Jinx fait le récit de l'enfance de Moishe Pipik, qui devait supplier sa mère pour qu'elle le laisse rentrer dans l'appartement familial, le narrateur conclut que cette histoire d'enfant abandonné pour qu'il périsse est une version du mythe d'Œdipe (235-236).

Non seulement le narrateur s'interroge sur l'influence de la fiction qu'il sent percer dans le discours de Jinx Possesski et de Moishe Pipik, mais il va jusqu'à se questionner sur la sincérité des prises de position de George Ziad, le militant palestinien, qu'il soupçonne de jouer un rôle. Lorsqu'il est dans la famille de ce dernier à Ramallah, le narrateur réfléchit à ce qui a fait de son ami de Chicago un antisioniste virulent et conclut : « Unless, of course, it was all an act » (153), réflexion répétée telle quelle à la page suivante. Au fil de la discussion, son ton se fait plus virulent : « Bullshit artist, I thought, actor, liar, fake » (163); mais plus loin il en vient au contraire à se demander s'il n'est pas le seul à être en train de jouer la

---

<sup>115</sup> D'une part, l'« activité physique ou mentale purement gratuite, qui n'a, dans la conscience de celui qui s'y livre, d'autre but que le plaisir qu'elle procure »; d'autre part, l'« espace ménagé pour la course d'un organe, le mouvement aisé d'un objet ». Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir.), Entrée : « Jeu », *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 1046.

comédie (164). Plus loin encore, ses doutes le reprennent : « George's madness was Hamlet's – *an act*. » (288, souligné dans le texte) Ziad dit lui-même à propos de Shmuel, l'avocat juif du fils de Kamil<sup>116</sup> : « “Shmuel is a greater *actor* even than I am a sinner”, said George. “In our communities he *plays the role* of a saint – a Jew who defends the Arab's civil rights. [...]” » (146, je souligne). Le même avocat Shmuel, quelques minutes plus tôt, a prévenu Roth que Kamil lui jouerait sa scène habituelle, affirmant en outre que Roth quitterait bientôt la région et oublierait ce qu'il y a vu : « Hasn't he taken you by the hand yet ? He will, very stirringly, when you are ready to go. This is when Kamil gets the *Academy Award*. » (144, je souligne)

Ces propos des personnages, obsessionnellement persuadés que les autres jouent un rôle, amènent à se demander à la suite de Catherine Kerbrat-Orecchioni : « Tout discours forge, façonne, “fictionne” le monde qu'il est censé représenter. Est-ce à dire qu'il n'y aurait de discours que fictionnel<sup>117</sup>? » Ce questionnement, suscité par le roman, est fréquent dans le roman contemporain, comme le remarque Saint-Gelais, qui constate que

de la présomption de référentialité [des textes], on est passé à une présomption généralisée de fictionnalité – pour reprendre la formule de Marie-Laure Ryan (1999), au dogme du panfictionnisme : tout discours, en ce qu'il implique inmanquablement un gauchissement, subjectif ou rhétorique, relèverait de la fiction<sup>118</sup>.

D'ailleurs, la suspicion récurrente envers les personnages perçus comme des acteurs reflète la position du lecteur vis-à-vis d'*Operation Shylock* : malgré le pacte autobiographique passé avec lui au début, ce dernier ne peut manquer de mettre en doute ce qu'il lit, précisément parce que le narrateur lui fournit de nombreux indices du caractère fictionnel de son récit disséminés au cœur d'éléments autobiographiques (vraisemblance et autorité vacillantes, seuils du texte, note au lecteur, etc. : tout ce que j'ai analysé au premier chapitre). L'impression de fictivité ressentie par les personnages du roman tient lieu de mise en abyme :

<sup>116</sup> Kamil est un ami de George Ziad, opposant à l'occupation israélienne, dont le jeune frère, un adolescent, est jugé au tribunal de Ramallah pour avoir lancé des cocktails Molotov (140).

<sup>117</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle? », *Texte*, n° 1, 1982, p. 36.

<sup>118</sup> Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction », *op. cit.*, en ligne. L'expression employée par Marie-Laure Ryan est plutôt « Doctrine du Panfictionnalisme » (The Doctrine of Panfictionality). Voir Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 5.

ces personnages persuadés que les autres, sinon eux-mêmes, jouent un rôle, sont le reflet de la structure du roman, où tout ce qui est donné pour vrai se révèle finalement fictionnel et donc non référentiel.

La très forte intertextualité d'*Operation Shylock*, allée à son panfictionnalisme, recoupe cette obsession pour la fiction qui caractérise le roman postmoderne. Reformulant les propos des philosophes qui l'ont théorisé, John Barth remarque que les écrivains de la postmodernité « créent des œuvres qui se préoccupent de plus en plus d'elles-mêmes et de leurs processus internes, et de moins en moins de la réalité objective et de la vie dans le monde<sup>119</sup> ». Safer confirme la prégnance de cette obsession dans plusieurs romans de Philip Roth<sup>120</sup> : « The subject matter of the later novels is the comic handling of fictional systems themselves. Novels engage in postmodern experimentation with multiple narrators in terms of their comic consciousness of their own fictivity [...] Roth's novels are example of metafiction ; that is, their subject is the creative process itself<sup>121</sup>. » À ce titre, une scène métafictionnelle d'*Operation Shylock* est particulièrement représentative de la mise à nu de la fictionnalité du roman en son sein même. Juste après s'être demandé, dans le dernier chapitre, quel statut – autobiographique ou fictionnel – il allait conférer au récit de ce qui lui est arrivé à Jérusalem, le narrateur invente un morceau de l'histoire de Moishe Pipik auquel il n'a pas eu accès. Il reconnaît d'abord : « I had no idea what had become of Pipik, and my never having heard from or about him again after those few days in Jerusalem made me wonder if perhaps he had even died » (361-362), puis il n'hésite pas à user de son pouvoir de narrateur pour lui inventer une fin : « I even developed a scenario of the circumstances in which his life has ended [...]. I came up with this. I imagined a letter from Jinx turning up in my mailbox [...]. » (362) Plus loin, cette lettre fictive acquiert le statut d'un fait réel, à tel point qu'y ayant répondu le narrateur se fait un devoir d'informer le lecteur que cette lettre est demeurée sans réponse!

---

<sup>119</sup> John Barth, « La littérature du renouvellement », *Poétique*, n° 48, 1981, p. 400.

<sup>120</sup> Elle vise en particulier *The Counterlife* (1987), *Deception* (1990), *Operation Shylock* (1993) et *Sabbath's Theater* (1995).

<sup>121</sup> Elaine Safer, « The Double, Comic Irony, and Postmodernism in Philip Roth's *Operation Shylock* », *op. cit.*, p. 157.

Si le roman ne cherche pas à maintenir l'illusion référentielle, qu'il s'en joue à l'intérieur même de ses frontières de manière à les subvertir, sur quel fondement peut-on alors faire reposer une lecture éthique de son contenu propositionnel? Force est de constater que celle-ci semble disqualifiée par l'omniprésence de l'ironie.

## 2.2 L'AUTORÉFÉRENTIALITÉ : UN DÉFI À L'ÉTHIQUE?

Ainsi, dans *Operation Shylock*, tout ne serait que jeu, humour, non-sérieux de la fiction. Pourtant, lorsqu'on analyse de plus près les procédés utilisés par le narrateur au cours de son récit, il est possible d'en tirer des enseignements sur la manière de lire le roman, ce qui illustre bien que « [l]'incorporation du projet théorique/critique au projet littéraire est [...] l'un des aspects dominants de la postmodernité : l'idée de l'œuvre et le commentaire sur l'œuvre tendent à devenir l'œuvre<sup>122</sup> ». C'est donc, paradoxalement<sup>123</sup>, une forme de sérieux qui contamine le non-sérieux. Tant le métadiscours que constitue la scène du témoignage d'Eliahu Rosenberg, par exemple, que le rire et la parodie, omniprésents dans le roman, ont donc une fonction de sérieux, qu'il s'agit de mettre au jour.

### 2.1.1 L'analyse du témoignage d'Eliahu Rosenberg : une leçon de narratologie

Le métadiscours, écrit Gasparini, « interv[ient] dans le cadre d'un récit, ou *diégèse*, dont il problématise l'origine, la forme, la signification<sup>124</sup> ». C'est cette fonction métadiscursive que remplissent les différents extraits de l'entrevue avec Aharon Appelfeld au sujet de son œuvre littéraire, réalisée par Roth pour *The New York Times*. De tels énoncés, qui ne sont ni contredits ni même discutés par le narrateur, n'expriment peut-être que les conceptions d'Appelfeld, mais, placés à plusieurs reprises au milieu du récit d'*Operation Shylock*, ils ne manquent pas de nourrir les hypothèses de lecture du roman<sup>125</sup>, en plus d'inciter le lecteur à

<sup>122</sup> Robert Dion, « Une critique du postmoderne », *Tangence*, n° 39, mars 1993, p. 94.

<sup>123</sup> Il s'agit précisément du paradoxe du menteur : si Roth prétend que la fiction est partout et que rien n'est sérieux, comment, dès lors, prendre au sérieux cette affirmation même?

<sup>124</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 126.

<sup>125</sup> Voir 1.2.1, au premier chapitre.

se conduire, sur le modèle de Roth disséquant l'œuvre d'Appelfeld, en exégète du roman qu'il est en train de lire.

Dans *Operation Shylock*, le métadiscours abonde, et ce d'autant plus que, le narrateur-personnage étant écrivain, c'est à partir de sa vision de romancier qu'il analyse le monde qui l'entoure. Il sème au passage des indices de prescription de lecture, affirme Gasparini : « [I] [le héros écrivain] ouvre ainsi un espace extra et métadiégétique où est discuté le statut du texte, où sont abordées les questions que pose la mise en récit, où est prescrit un mode de réception<sup>126</sup>. » Parmi les passages métadiscursifs qui émaillent *Operation Shylock*, le plus élaboré est le commentaire du témoignage d'Eliahu Rosenberg<sup>127</sup>, qui constitue la plus explicite problématisation de la narration du roman, et dont Elaine Safer a affirmé qu'il s'agissait d'un « tour-de-force burlesque<sup>128</sup> ».

Déporté juif au camp de Treblinka où il était employé au ramassage des cadavres dans les chambres à gaz, Eliahu Rosenberg a écrit de sa main, en yiddish, un rapport de 68 pages sur ce qui est arrivé aux Juifs à Treblinka (290). Au procès Demjanjuk, ce compte rendu qui s'attarde en particulier sur l'épisode du soulèvement du camp est présenté au tribunal par les avocats de la défense, car Rosenberg y indique qu'Ivan Le Terrible a été tué à coups de pelle par des prisonniers, preuve selon les avocats que John Demjanjuk n'est pas le criminel nazi qu'on l'accuse d'être. Rosenberg se défend en expliquant qu'il n'a pas vu la scène de ses propres yeux, qu'on la lui a racontée et que ses amis détenus, à qui il faisait confiance, se sont peut-être vantés d'avoir tué l'homme parce qu'ils rêvaient de le faire.

Avocat de la défense, Chumak<sup>129</sup> décèle un problème de narration dans le témoignage écrit de Rosenberg, au sujet duquel il l'interroge à plusieurs reprises :

---

<sup>126</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 127.

<sup>127</sup> Le passage étudié s'étend des pages 290 à 301. Comme il est indiqué dans la note au lecteur qui clôt le roman (399), Roth s'appuie sur des faits réels et, dans ce passage, il cite la retranscription de la session du procès Demjanjuk du 27 janvier 1988.

<sup>128</sup> Elaine Safer, « The Double, the Comic, and the Quest for Identity », dans Ben Siegel et Jay Halio (dir.), *Playful and Serious. Philip Roth as a Comic Writer*, Newark, University of Delaware Press, 2010, p. 162.

<sup>129</sup> Il s'agit de Paul Chumak, un avocat de Toronto dont le prénom n'est pas cité dans le roman.

Why didn't you point out later, in the forest, I saw, I heard such and such – why did you write it as though you saw it yourself? (292)

it emerges from what you wrote down, if one just reads what you wrote down – that one simply cannot tell what you actually saw for yourself and what you heard about later? (293)

“What didn't you write then,” Chumak asked him, “it was the boys' fondest wish to kill this man and I heard later in the forest that he was killed in such and such a way – or in another way. Why didn't you write it all down, all these versions ?” (299)

Entre ces remarques de l'avocat s'intercalent celles du narrateur, qui, au lieu de jouer les narratologues comme l'avocat, conçoit qu'un non-professionnel du discours soit peu sensible aux différentes focalisations :

The man is not a skilled verbalist, he was never a historian, a reporter, or a writer of any kind, nor was he, in 1945, a university student who knew from studying the critical prefaces of Henry James all there is to know about the dramatization of conflicting points of view and the ironic uses of contradictory testimony. (294)

Selon le narrateur Roth, Eliahu Rosenberg a conçu son récit de l'insurrection comme « a *collective* memoir » et son rôle de témoin comme « the choral voice for them » (294). Insérant dans son roman des discours sur la littérature et sur l'analyse littéraire, Roth vise manifestement à aiguïser l'esprit critique de son lecteur à propos de son propre récit. Ou à le faire entrer dans le jeu de l'analyse des points de vue, comme semble le montrer la suite du texte, où l'écrivain s'amuse à jouer avec les possibilités de la focalisation.

Au milieu de l'assistance, le narrateur Roth observe ceux qui, comme lui, écoutent l'interrogatoire de Rosenberg par Chumak et le texte semble alors passer d'un niveau de narration intradiégétique à un niveau extradiégétique. Brusquement, les marques de la première personne (« I », « me ») ne renvoient plus au narrateur-personnage : celui-ci paraît avoir été remplacé par un narrateur omniscient capable de connaître les pensées des autres personnages – du moins en apparence, comme le narrateur-écrivain semble imaginer que les non-professionnels de l'écriture le feraient. Tout un long paragraphe exprime les pensées de Demjanjuk fils comme s'il s'agissait de ses pensées réelles, rendues sous forme de discours indirect libre, hormis une incise : « Rosenberg was lying and, *thought the son of the accused* [...]. My innocent father is the scapegoat [...] » (295, je souligne). Il faut attendre vingt-cinq lignes pour comprendre que le statut de la narration n'a pas changé : le narrateur est

simplement en train d'imaginer ce que peut penser Demjanjuk fils, comme l'indique cette question qu'il se pose à lui-même : « Or were these not at all like young Demjanjuk's thoughts? » (295) Une deuxième lecture rend les choses plus claires, malgré le fait qu'à l'intérieur même de ce faux compte rendu des pensées de Demjanjuk fils paraissent intervenir les pensées de Rosenberg : « I am the one who catches the monster, *says Rosenberg*, Demjanjuk is the monster » (295, je souligne). Le narrateur donne en fait plusieurs versions de ce que peuvent être les pensées de Demjanjuk fils; dans le troisième paragraphe qu'il leur consacre se trouve de nouveau insérée une incise introduisant une pensée de Rosenberg :

he [Rosenberg] is a publicity hound, a crazy egomaniac who wants to see his picture in the paper and to be their great Jewish hero. *Rosenberg thinks*, When I finish with this stupid Ukrainian, they'll put my picture on a postage stamp. (296, je souligne)

Dans ce passage, le narrateur imagine donc les pensées d'un personnage (Demjanjuk fils) en train d'imaginer les pensées d'un autre personnage (Rosenberg).

Le même procédé est utilisé ensuite pour les pensées de George Ziad. Cette fois, dans la mesure où il s'agit d'un des personnages principaux du roman dont le lecteur connaît déjà le discours virulent sur les Juifs israéliens, deux constats s'imposent. D'une part, les pensées de Ziad semblent encore plus corrosives que ses propos, puisque s'y trouve une plaisanterie sur l'Holocauste, évoqué comme une tragédie qui permet aux Juifs de faire oublier leurs forfaits contre les Palestiniens. Le narrateur imagine même Ziad en train d'inventer un slogan publicitaire imitant ceux des cigarettiers : « FOR THE SMOKESCREEN THAT HIDES EVERYTHING, SMOKE HOLOCAUST » (296, en capitales dans le texte). D'autre part, et en conséquence, le lecteur se rend bien compte que, bien qu'attribué à Ziad, ce discours est tout droit sorti de la tête du narrateur, qui fait preuve d'imagination et d'humour noir pour se mettre dans la peau d'un antisémite... en bon romancier qu'il est.

Au milieu de ces divagations mentales du narrateur, une note de bas de page imposante est introduite, qui dresse le récit – bien référentiel, celui-là – d'une agression à l'acide hydrochlorique dont fut victime l'un des avocats de John Demjanjuk, Yoram Sheftel. Cette confusion entre imagination pure et référentialité a de quoi rendre la lecture ardue pour un lecteur non professionnel... Et si Roth note, à propos des textes écrits par des non-professionnels de l'écriture, que « the testimony they bear is no less persuasive for that, is in

fact that much more searing precisely because the expressive powers are so blunt and primitive » (298), le fait que le passage du roman que je viens d'étudier soit écrit par un écrivain entièrement conscient de ses effets décuple sa capacité de persuasion. À l'échelle du roman entier, ce qu'il faut déduire de la leçon de narration que constitue cet extrait, c'est bien le constat que, dans le cas particulier de ce récit du témoignage au tribunal, ou dans le cas plus général d'une identification du narrateur avec un écrivain, ce dernier « détient tous les leviers de commande du texte et montre, à l'occasion, sa capacité à communiquer directement avec le lecteur par-dessus la tête des autres personnages<sup>130</sup> ». Ce qu'il nous donne à voir, en l'occurrence, c'est un écrivain au travail, mettant à nu ses procédés d'écriture de la fiction. Safer note que la scène du témoignage d'Eliahu Rosenberg révèle clairement que « Philip [le narrateur] often relates his own interpretation in the narrative as factual, without telling the reader. Like a series of colored balloons, multiple views of reality are presented to the reader, only to be deflated, one by one, with a pinprick<sup>131</sup> ». En déconstruisant ainsi la fiction qu'il vient lui-même de créer dans cette scène, Roth souligne à la fois le caractère non sérieux du roman et le sérieux dont il doit faire l'objet par le biais d'une analyse de ses procédés. C'est à une constante analyse du discours, et donc à une vigilance accrue, que ce passage invite le lecteur.

### 2.2.2 Le rire : au-delà du non-sérieux

#### **Le procédé comique de l'inversion**

On trouve, omniprésent dans *Operation Shylock*, le procédé comique de l'inversion, qui consiste en ce que Jean-François Chassay résume par la formule de l'« arroseur arrosé » et qui est défini par Henri Bergson comme « une interversion de rôles, et d'une situation qui se retourne contre celui qui la crée<sup>132</sup> ». L'inventeur des *alter ego* que sont Zukerman, Kepesh et Tamopol, qui ont permis à Roth de savamment entretenir la confusion entre fiction et réel, « se voit jouer le rôle de l'arroseur arrosé : après avoir créé tous ces personnages, le voilà devant... Philip Roth<sup>133</sup> ». L'écrivain (du roman, et non pas celui qui écrit *Operation Shylock*)

---

<sup>130</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 57.

<sup>131</sup> Elaine Safer, « The Double, the Comic, and the Quest for Identity », *op. cit.*, p. 162.

se trouve piégé dans un jeu qu'il a lui-même mis en place autrefois et se retrouve, presque malgré lui, obligé de se faire passer pour un autre.

Le thème est abordé pour la première fois lorsque Roth, apprenant qu'un homme se fait passer pour lui en Israël, téléphone à celui-ci, contraint, pour confondre l'imposteur, de se faire passer pour un journaliste français du nom de Pierre Roget, et s'adresse à son double comme si l'autre était le vrai Philip, éprouvant alors « a terrific, unforeseen, Mardi Gras kind of kick » (40)<sup>134</sup>. Le narrateur est victime d'un dédoublement quasi schizophrénique, se percevant comme extérieur au rôle qu'il est en train de jouer : « I heard Pierre Roget emotionnaly informing him » (43), note-t-il, comme s'il avait perdu le contrôle de son propre discours. À cette inversion des identités – le faux devenant le vrai et le vrai devenant faux –, s'ajoute celle des idéologies politiques : le diasporisme consiste en un sionisme inversé, utopie que Moishe Pipik illustre par l'image surréaliste des trains de la mort roulant à nouveau, cette fois vers leur destination de départ<sup>135</sup>. Cette scène initiale est amplifiée dans la suite du roman. George Ziad, l'ancien camarade d'université que le narrateur retrouve dans un marché de Jérusalem<sup>136</sup>, s'enthousiasme pour la théorie diasporiste qu'il attribue à Roth : « You come with a vision, a fresh and brilliant vision to resolve it [le conflit israélo-palestinien] [...] a profoundly conceived historical arrangement that is workable, that is *just* » (137, souligné dans le texte)... ce dont, paralysé par une inertie étrange, Roth ne se défend pas. Ziad emmène Roth à Ramallah pour qu'il assiste au procès du fils de son ami Kamil. D'abord silencieux et passif, Roth finit par jouer le rôle qu'on lui a par erreur assigné lorsqu'il se retrouve en face d'Anna et de Michael, la femme et le fils de Ziad et il évoque l'organisation d'une rencontre avec Arafat et un congrès mondial diasporiste (156). Le narrateur ponctue

---

<sup>132</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1988 [1940], p. 72.

<sup>133</sup> Jean-François Chassay, *op. cit.*, p. 3.

<sup>134</sup> Je reviendrai plus loin sur la notion de carnavalesque évoquée dans ce passage et également convoquée dans la suite du roman.

<sup>135</sup> « [W]hen the cattle cars that transported Jews to death camps are transformed by the Diasporist movement into decent, comfortable railway carriages carrying Jews by the tens of thousands back to their native cities and towns. » (45)

<sup>136</sup> La scène débute à la p. 119.

son récit de propos attestant sa propre surprise à s'entendre parler<sup>137</sup>. Sa logorrhée s'achève par les phrases suivantes : « *Last year in Jerusalem ! Next year in Warsaw ! Next year in Bucharest ! Next year in Vilna and Cracow !* » (158, souligné dans le texte) L'inversion inattendue de la formule consacrée « L'an prochain à Jérusalem » révèle alors brusquement toute l'absurdité de l'idéologie diasporiste, faisant écho au fantasme des trains de la mort qui pourraient servir à un retour triomphal des Juifs ashkénazes vers l'Europe.

L'un des ingrédients de l'efficacité comique de telles phrases, si l'on en croit Bergson, consiste en

l'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire. [...] Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il nous faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié. [...] Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie<sup>138</sup>.

L'humour noir qui consiste à rire d'une situation mettant en scène les trains de la mort exige en effet de ne pas penser, pendant un temps, à l'horreur de l'extermination nazie. Plus encore, c'est l'idée même qu'on puisse rejouer cette situation horrible en scène d'euphorie collective qui devient risible.

L'inversion, telle que définie par le narrateur Roth jouant le rôle de son double (« *it's not a revolution that I'm proposing, it's a *retroversion*, a turning back, the very thing Zionism itself once was. You go back to the crossing point and cross back *the other way*.* » [158, souligné dans le texte]), fait du narrateur un « anti-Moses » (160) malgré lui, tant ce rôle qu'il continue de jouer semble échapper à son contrôle : les différentes scènes depuis la rencontre de Ziad au marché, puis à Ramallah, au tribunal avec Kamil et dans la famille de Ziad, installent Roth, crescendo, dans le rôle du diasporiste. Lorsqu'il est ramené à Jérusalem par le soldat Gal, son « *instinct for impersonation*<sup>139</sup> » ressurgit malgré lui : « [M]y eloquence grew,

---

<sup>137</sup> Par exemple : « I was talking about the Armenians, suddenly, about whom I knew nothing. [...] I heard myself next praising the greatest Diasporist of all, the father of the new Diasporist movement, Irving Berlin. » (157)

<sup>138</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>139</sup> Cette expression provient du roman : « [W]as I succumbing at long last to a basic law of my existence, to the instinct for impersonation by which I had so far enacted and energized my contradictions solely within the realm of fiction? » (358)

and on I went calling for de-Israelization of the Jews, on and on once again, obeying an intoxicating urge that did not leave me feeling so sure of myself as I may have sounded to poor Gal » (171). L'effet comique provient de l'incapacité du narrateur à se soustraire au rôle de diasporiste, ce qui rappelle l'idée centrale de Bergson, selon laquelle le rire consiste en « *du mécanique plaqué sur du vivant*<sup>140</sup> » : « Se laisser aller, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, à dire ce qu'on ne voulait pas dire ou à faire ce qu'on ne voulait pas faire, voilà, nous le savons, une des grandes sources du comique<sup>141</sup>. »

Dans ces scènes d'inversion des identités et des idéologies, le narrateur-personnage offre le spectacle d'une marionnette, proche du « pantin à ficelles » défini par Bergson : « [U]n personnage croit parler et agir librement, [...] il apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse<sup>142</sup> ». Si, dans ces scènes où il prend la place de celui qui se fait passer pour lui, Roth est bien conscient d'être un pantin, c'est justement cette connaissance qui est à l'origine d'un rire plus grinçant. Ainsi, le narrateur constate : « No, a man's character isn't his fate : a man's fate is the joke that his life plays on his character. » (164) Autrement dit, le narrateur n'exclut pas qu'il eût pu, en d'autres circonstances, devenir ce Moishe Pipik, cette caricature de lui-même. Le rire, procédé du non-sérieux, a donc bien une portée sérieuse, que Safer relie au postmodernisme du roman :

Roth, with superb comic irony, uses the concept of the double to reassert postmodern skepticism about identity of the self, about the metafictional aspects of calling attention to the story-telling itself, and about the manyfaceted views of factual evidence. Duality, incongruity, and contradiction are central to the novel<sup>143</sup>.

Quoiqu'il prétende être à l'opposé de son double, le narrateur relativise l'idée même d'une identité stable, ce qui rejoint l'un des aspects du postmodernisme proposé par Ihab Hassan, celui de l'« indétermination » (*indeterminacy*), caractérisé par des « ambiguities, ruptures, and displacements affecting knowledge and society<sup>144</sup> », aspect ainsi formulé par le narrateur

<sup>140</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 29, souligné dans le texte.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>143</sup> Elaine Safer, « The Double, the Comic, and the Quest for Identity », *op. cit.*, p. 163.

<sup>144</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 168.

au sujet du manuscrit d'*Operation Shylock* qu'il a fait lire à Smilesburger : « Nothing is secure. Man the pillar of instability. Isn't that the message? The unsureness of everything. » (393)

### **Le grotesque et la postmodernité**

Omniprésent dans *Operation Shylock*, le procédé comique de l'inversion s'apparente au grotesque carnavalesque décrit par Mikhaïl Bakhtine comme un « monde à l'envers<sup>145</sup> », une forme qui, au-delà du rire qu'elle provoque,

illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible<sup>146</sup>.

À la lumière de cette citation, l'idéologie diasporiste, envers du sionisme, si elle n'en est pas la seule manifestation, se révèle la quintessence du grotesque. Néanmoins, il ne faudrait pas perdre de vue que le carnaval ne dure qu'une période donnée. Il a une fonction cathartique, l'ordre social reprenant ses droits lorsqu'il s'achève. De même, dans *Operation Shylock*, le diasporisme est présenté comme sujet de débat avant d'être écarté<sup>147</sup>.

Ce mélange des procédés du rire et du sérieux n'encourage pas de prime abord à prendre le roman au sérieux car, comme le remarque Bakhtine, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, « dans la littérature on assigne au rire une place dans les genres mineurs »; pour autant, le roman postmoderne, par le carnavalesque, la décanonisation, le pastiche et la parodie des genres, l'ironie<sup>148</sup>, renoue avec un mode d'expression valide jusqu'à la Renaissance, où « le rire a une profonde valeur de conception du monde, c'est une des formes capitales par lesquelles

---

<sup>145</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », trad. fr. d'Andrée Robel, 1982 [1970], p. 19.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>147</sup> On verra au chapitre suivant comment ce débat est infléchi, ne serait-ce que par sa mise en scène romanesque, tant par la position du narrateur que par celle qui est occupée par Moïse Pipik dans la polémique.

<sup>148</sup> Entre autres traits de la littérature postmoderne retenus par Ihab Hassan. Voir Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 168-171.

s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble<sup>149</sup>. » Lorsque le narrateur se demande : « [W]hat was the purpose of this masquerade ? » (142), il met au jour et questionne ce jeu de masques, caractéristique du grotesque carnavalesque<sup>150</sup>. L'instabilité de l'identité illustre « un refus systématique de la *synthèse*, de la *clôture* et de la notion de *vérité*<sup>151</sup> » typiques du roman postmoderne, et qui semble s'étendre à tous les sujets traités dans le roman. Mais ce constat d'un doute généralisé ne revient pourtant pas à dire que le roman n'énonce rien. Au contraire, le rire nourrit une réflexion philosophique sur les notions de vérité, de réalité, d'identité, même si, remarque Safer, « [t]he actions amuse us and [...] for a while, we believe that this novel's polemical orientation, like that of other postmodern fiction (e.g., the novels of John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis, and William Gass) is not political<sup>152</sup> ». Or, il est indéniable qu'*Operation Shylock* nourrit chez le lecteur le goût de la réflexion et du débat, sur l'identité juive, l'existence d'Israël en tant qu'État juif, la lutte palestinienne – autant de sujets politiques.

## 2.3 VERS UNE ANALYSE SÉGRÉGATIONNISTE

### 2.3.1 L'aporie de l'autoréférentialité

Estimer que le roman tombe sous le coup d'un jugement esthétique, mais non éthique, revient à le considérer comme autoréférentiel; c'est dire que le lecteur pourrait juger de sa valeur esthétique par rapport aux autres œuvres de la littérature, mais non pas le juger par rapport au monde réel. Une telle conception est difficilement soutenable, selon Kerbrat-Orecchioni, qui constate que l'idée issue de la sémiotique selon laquelle « les textes littéraires

---

<sup>149</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 76 pour les deux citations.

<sup>150</sup> Et où l'on retrouve la conception de l'identité formulée par Nathan Zuckerman, dans *The Counterlife* : « I'm talking about recognizing that one is acutely a performer, rather than swallowing whole the guise of naturalness and pretending that it isn't a performance but you. [...] I am a theater and nothing more than a theatre. » (Philip Roth, *The Counterlife*, *op. cit.*, p. 320-321)

<sup>151</sup> Frances Fortier, « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, n° 39, mars 1993, p. 30, souligné dans le texte.

<sup>152</sup> Elaine Safer, « The Double, Comic Irony, and Postmodernism in Philip Roth's *Operation Shylock* », *op. cit.*, p. 158.

ne réfèrent pas, si ce n'est à la rigueur à eux-mêmes<sup>153</sup> », a fait long feu. C'est qu'il faut tenir compte de ce fait incontestable que, grâce au talent du romancier illusionniste, nous sommes « [t]oujours prêts à tomber dans le piège de la fiction, et à confondre diégèse et réalité<sup>154</sup> ».

Si certains exemples, comme on l'a vu précédemment, montrent bien que le roman rothien se réfère à lui-même et à son propre processus créatif, et qu'il doit par conséquent être analysé comme tel (d'où la métaphore ricardolienne des miroirs qui s'autoréfléchissent), « on ne voit pas bien quels objets pourraient ainsi se réfléchir mutuellement en abîme [*sic*], si ce n'est des séquences sémantisées, donc prêtes à susciter l'émergence de représentations même fragmentaires : dans ce miroir, se mirent aussi des bribes de référent<sup>155</sup> ». Et en effet, ces thèmes récurrents de Roth – l'admirateur encombrant, l'envahissement de la fiction par une autre fiction, la propension à se faire passer pour un autre<sup>156</sup> – ne valent pas seulement pour le supplément de littéarité que leur confère leur réécriture au sein de l'œuvre, car « les textes poétiques et littéraires [...] seraient bien peu de choses s'ils se contentaient de dire, en se désignant eux-mêmes du doigt : “attention, je suis littérature, je suis poésie.”<sup>157</sup> » *Operation Shylock*, avec son compte rendu du procès Demjanjuk, ses longs morceaux de réflexion sur les Juifs, sur l'antisémitisme, sur la situation en Israël, accorde trop d'importance à des questionnements politiques pour n'être analysé que sous l'angle de l'intertextualité.

Comme l'illustre le récit de la découverte de l'alphabet par le petit Philip Roth à l'école, si les 26 signes provoquent une jouissance nouvelle (« I had been transfixed by the alphabet [...] whose pictorial properties alone furnished such pure Rorschachish delight » [322]), celle-ci est amplifiée lorsqu'il apprend que ces signes ont un nom et qu'ils peuvent former des mots : « It only remained for me to be instructed in the secret of how these letters could be inveigled to become words for the ecstasy to be complete. » (322-323) Si l'on traduit cette

<sup>153</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 28.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>156</sup> Voir 2.1.2, dans ce chapitre. À cela s'ajoute, plus largement – et attestant la référentialité des romans de Roth –, les thèmes de l'identité, de la judéité, du rapport à la communauté juive et, dans une moindre mesure, d'Israël, des relations avec les femmes et, dans les œuvres plus récentes, de la vieillesse, de la maladie et de la mort.

<sup>157</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 33.

petite fable dans la langue sémiotique, ce que le narrateur explique ici c'est que la jouissance de la littérature provient, certes, du signifiant, mais plus encore du fait que ces signifiants signifient, et donc du signifié<sup>158</sup>. C'est là une façon de leur reconnaître une référentialité certaine. D'ailleurs, le narrateur en conclut que « the alphabet is all there to protect me ; it's what I was given instead of a gun » (323), ce qui n'est pas sans rappeler une autre phrase du roman : « When I was younger my jewish betters used to accuse me of writing short stories that endangered Jewish lives – would that I could! A narrative as deadly as a gun! » (186) Dans cette deuxième citation, le narrateur doute de la capacité de ses romans à agir comme une arme (pour tuer, ne serait-ce que symboliquement); mais dans la première il affirme bel et bien que la littérature a celle de le défendre contre l'adversité du monde extérieur, ce qui est la preuve qu'elle entretient des liens avec celui-ci. Ces propos, qui tendent à illustrer le caractère référentiel du roman, ne sont certes pas tenus par l'auteur lui-même et mon objectif n'est pas de montrer que l'auteur Roth y souscrit. Toutefois, bien qu'ils soient énoncés dans le cadre d'une fiction, leur portée n'en est pas moins tout aussi référentielle que sérieuse.

### 2.3.2 Le parti pris du ségrégationnisme

Comme je le soulignais au premier chapitre, de nombreux passages d'*Operation Shylock* ne semblent pas être l'objet d'une quelconque fictionnalisation et demeurent soumis au critère d'exactitude de la référentialité : c'est le cas du procès Demjanjuk, dont la note au lecteur finale affirme la conformité avec le compte rendu d'audience de la séance du 27 janvier 1988 (399).

Plus ambigus, d'autres passages se situent des deux côtés de la frontière entre fictionnalisation et exactitude référentielle, comme ceux qui concernent le personnage d'Aharon Appelfeld. Le roman lui prête un rôle déterminant auprès du narrateur lorsque celui-ci lui confie être victime d'un usurpateur, rôle qu'Appelfeld n'a évidemment pas pu jouer si l'on retient l'hypothèse que toute cette histoire relève exclusivement de l'imagination de Roth. Pour autant, les extraits de l'entrevue accordée par l'écrivain israélien à son ami

---

<sup>158</sup> Ce qui va à l'encontre de la notion de jouissance du texte formulée par Roland Barthes, censée reposer sur le signifiant. Voir Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982 [1973].

américain sont retranscrits tels que dans *The New York Times*, comme l'affirme la note au lecteur (399).

Ces deux derniers exemples renvoient à la position de Searle, pour qui « un texte de fiction peut fort bien référer sérieusement à des personnes et à des lieux réels, sans cesser pour autant d'être un texte de fiction<sup>159</sup> » : « [L]a Russie de *Guerre et paix* est la Russie réelle, et la guerre contre Napoléon est la vraie guerre contre le vrai Napoléon<sup>160</sup>. » Il s'agit de la position ségrégationniste, qui « suppose qu'on puisse répartir les énoncés d'un texte en deux ensembles, les énoncés référentiels et les énoncés fictionnels<sup>161</sup> ». Ryan distingue les configurations possibles par une comparaison visuelle : soit « les textes sont gris – un mélange homogène plus ou moins foncé », soit ils consistent en une « mosaïque d'éléments noirs et blancs, avec une couleur dominante qui détermine la classification globale du texte<sup>162</sup>. » Ce dernier modèle est celui qu'elle nomme « digital », qui semble correspondre au modèle ségrégationniste. La lecture s'effectue de façon hybride, dans

une alternance entre une attitude immersive, par laquelle le lecteur trouve son plaisir dans la contemplation du monde textuel, et une attitude évaluative, par laquelle il compare ce monde à sa représentation privée du monde réel, et enrichit cette représentation par l'information qu'il extrait du texte. Le lecteur pourrait à la limite adopter ces deux attitudes en une succession si rapide qu'elles finiraient par se confondre<sup>163</sup>.

Dans *Operation Shylock*, il me semble qu'il est tout à fait possible de détacher la trame narrative et les personnages fictifs/fictionnalisés de certains discours qui, par le fait qu'il s'agit souvent de véritables digressions, viennent interrompre le cours des péripéties : c'est le cas de la violente diatribe de George Ziad contre la « mythology of victimization » des Juifs et la « Shoah business » (133); de l'exposé du projet diasporiste de Moishe Pipik, qui revient à plusieurs reprises; du discours antisémite qui commence par « Did six million really die? »

---

<sup>159</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », dans Fabula.org, 2000, en ligne : [URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>], p. 3.

<sup>160</sup> John Searle, *op. cit.*, p. 116.

<sup>161</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte », *op. cit.*, en ligne, p. 5.

<sup>162</sup> Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 6.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 12.

(253-260); du faux journal de Klinghoffer (bien qu'étant un faux, il est porteur d'un discours sur Israël<sup>164</sup>) ou bien encore des extraits de l'entrevue littéraire entre Roth et Appelfeld. Certes, ces discours sont placés au sein de la trame narrative et énoncés par des personnages issus de l'imagination de Roth, mais certains énoncés qu'ils contiennent renvoient à des prises de position bien réelles de militants pro-palestiniens ou pro-israéliens<sup>165</sup>. D'autres passages, au contraire, sont plus difficiles à circonscrire dans la mesure où ils se confondent avec les péripéties et prennent la forme de commentaires épars tenus par les personnages. C'est le cas du témoignage de Rosenberg, comme je le montrais plus haut, dans lequel la portion factuelle du récit tend à être noyée dans la portion imaginée par l'écrivain par le biais des pensées de Roth. Même chose pour les questions liées aux doutes sur la véritable identité de John Demjanjuk. C'est sur le postulat de Searle, selon lequel « [p]arfois, l'auteur d'un récit de fiction introduit dans le récit des énonciations qui ne relèvent pas de la fiction, et qui ne font pas partie du récit<sup>166</sup> », que mon analyse des aspects politique et idéologique du roman va se fonder dans le prochain chapitre. Non pas pour les attribuer à l'auteur, dans la mesure où elles sont le fait du narrateur ou des personnages, mais pour dégager, par l'étude de cette polyphonie du texte, une « voix surplombante<sup>167</sup> », une « "présence" qui imprègne le texte et qui n'est jamais neutre sur le plan idéologique<sup>168</sup> » – et qui passe, selon certains théoriciens, par un « auteur impliqué ».

Quoi qu'il en soit, analyser *Operation Shylock* en tant qu'objet littéraire n'empêche pas de le lire, par ailleurs, comme porteur d'un discours sur le monde. Chaque texte est sans doute susceptible de donner lieu à une négociation différente entre une approche intégrationniste (ou analogique) et une approche ségrégationniste (ou digitale), comme Ryan semble le penser :

---

<sup>164</sup> Voir 2.3.3 dans ce chapitre, pour l'analyse plus détaillée de ce passage.

<sup>165</sup> Pour ne prendre qu'un exemple, la comparaison effectuée par l'ami de George Ziad, Kamil, avec l'apartheid de l'Afrique du Sud, voire avec l'Allemagne nazie (142), est un argument souvent entendu dans la critique de l'État d'Israël.

<sup>166</sup> John Searle, *op.cit.*, p. 117.

<sup>167</sup> Vincent Jouve, « L'autorité textuelle », dans Karl Canvat et Georges Legros (dir.), *Les valeurs dans/de la littérature*, Namur, Presses Universitaires de Namur, coll. « Diptyque », 2004, p. 92.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 89.

la fiction est-elle comme la lumière en physique : un phénomène dont tous les aspects ne peuvent être décrits que si on le soumet à deux théories complémentaires? Comme l'a montré Niels Bohr, il est parfois avantageux de considérer la lumière comme une onde (l'analogique), parfois plus efficace de la décrire comme formée de particules (le digital)<sup>169</sup>.

Cette double approche me semble nécessaire dans le cadre de ma réflexion, d'autant plus que l'ambiguïté générique d'*Operation Shylock* fraie elle-même la voie à cette lecture en deux temps, à la fois esthétique et éthique, et que délaisser l'une au détriment de l'autre serait amoindrir la portée du roman. Ainsi ne soutiendra-t-on pas que le narrateur d'*Operation Shylock* est le vrai Philip Roth – même chose pour Aharon Appelfeld ou pour les protagonistes du procès Demjanjuk. Mais quand bien même les personnages seraient fictifs ou fictionnalisés, cela implique-t-il que leurs discours ne pourraient être appréciés que sur un plan esthétique, comme le voudrait le pacte fictionnel? Est-il si sûr que « la question de la vérité n'entre pas en jeu; [...] [et que] l'auteur promet[te] au lecteur une satisfaction d'ordre esthétique, à condition que le lecteur accepte de ne pas mettre en question la véracité du texte<sup>170</sup> »? Il me semble, au contraire, que s'« il est possible de bâtir notre encyclopédie privée sur la base de romans<sup>171</sup> », c'est-à-dire de considérer tout roman comme le lieu d'une connaissance sur le monde, il est aussi possible de porter un regard politique sur des discours qui ne le sont pas moins. L'éthique de l'écrivain, et sa responsabilité, si elles ne portent pas sur ce que disent les personnages (qui peuvent bien dire ce qu'ils veulent, sans qu'on puisse juger l'auteur pour leurs propos), apparaît dans le discours formé par le roman lui-même dans son entièreté, par le fait d'une analyse en surplomb du texte qui n'échappe pas au jugement de vérité. Ainsi, selon Kerbrat-Orecchioni, « bien des textes, qui sont à considérer comme fictionnels au regard des faits qu'ils énoncent, se présentent en même temps, dans les commentaires et considérations qu'ils proposent, comme des discours de vérité [...]. Toute fiction énonce des vérités (d'ordre psychologique, sociologique, philosophique, etc.), et parfois avec plus d'éloquence que les discours à prétention documentaire<sup>172</sup> ». Plutôt que de parler de « vérité », on parlera ici plutôt d'*inflexion* du discours vers des prises de positions

---

<sup>169</sup> Marie-Laure Ryan, *op. cit.*, p. 13.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>172</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 37.

plus ou moins claires, mais bien présentes, qui seront l'objet d'étude de mon troisième chapitre.

### 2.3.3 Le faux journal de Klinghoffer et l'épreuve de la fausseté

Dans ce roman où le goût pour les histoires est sans cesse rappelé, le lecteur rencontre plusieurs récits imbriqués : les chapitres « His Story » et « Her Story »<sup>173</sup>, bien que construits comme des dialogues, sont de ce type. Mais l'exemple le plus intéressant reste le journal de voyage de Leon Klinghoffer (323-329).

Le narrateur-personnage Philip Roth se voit remettre deux carnets par un homme se présentant comme David Supposnik, antiquaire à Tel-Aviv, à qui les deux filles de Leon Klinghoffer<sup>174</sup> auraient confié lesdits documents. L'homme y voit un événement de l'ampleur de la découverte du journal d'Anne Frank et se porte garant de leur authenticité. Ces carnets sont confiés à Roth afin qu'il rédige une introduction en vue de leur publication. Réticent, le narrateur emporte tout de même les carnets et, après avoir lu quelques entrées du journal portant sur un voyage de Klinghoffer en Israël, répond à la commande de l'antiquaire en écrivant un premier jet de l'introduction. Or, Smilesburger lui fait savoir par la suite que le journal est, en fait, un faux :

« There are many talented Jews like yourself out in our far-flung Diaspora. I myself happened to have had the privilege of recruiting the distinguished colleague of yours who created these diaries for us. It was a task that he came to enjoy. At first he declined – he said, “Why not Roth? It’s right up his alley.” » (353)

Si l'on se place au niveau du narrateur-personnage, on peut se demander en quoi le texte de l'introduction rédigé et retranscrit (328-329) demeure légitime après que Roth a appris qu'il s'agissait d'un faux. Dans ces conditions, quelle valeur peut bien avoir ce commentaire du journal de Klinghoffer? Pour en concevoir l'intérêt, il faut déduire de son insertion dans le cours du récit que le narrateur-personnage estime qu'une histoire, qu'elle soit véridique ou inventée, conserve une même pertinence pour dire quelque chose du monde réel. S'il faut

---

<sup>173</sup> Dans ces deux chapitres consécutifs du roman, le narrateur rencontre tour à tour son double et la compagne de celui-ci. Chacun des deux lui confie son parcours biographique.

<sup>174</sup> Leon Klinghoffer est un Juif américain se déplaçant en fauteuil roulant qui, en 1985, fut abattu d'une balle dans la tête et jeté par dessus bord du paquebot de croisière *Achille Lauro*, qui avait été détourné par des activistes palestiniens.

distinguer le narrateur-personnage de l'auteur dans ce roman autobiographique qu'est *Operation Shylock*, dans le cas présent leur posture se révèle la même : le fait d'avoir placé cette fiction dans la fiction ainsi qu'un commentaire de cette fiction constitue un aveu du goût de l'écrivain Philip Roth pour une intrication complexe entre référentialité et fictionnalité et pour la métafiction. Gasparini estime que « la représentation spéculaire peut effectivement réfléchir le positionnement du roman sur l'axe fiction/référence et confirmer ainsi les autres signes génériques, distribués par le texte<sup>175</sup> ». Autrement dit, ce récit du journal de Klinghoffer, d'abord présenté comme vrai pour être finalement dénoncé comme faux, fait écho à la situation narrative d'*Operation Shylock* et en constitue un métadiscours et une clé de lecture. Ainsi, tant le faux journal que la fausse confession n'en demeurent pas moins des véhicules de savoirs, dans la mesure où le « mentir vrai » de la fiction permet, par l'invention et l'imagination de récits, de donner lieu au surgissement d'une vérité autre que celle des faits du récit. C'est bien ce que le narrateur exprime lorsque, évoquant les anecdotes que raconte son cousin israélien Apter sur les incessants malheurs dont il se dit victime, Roth remarque : « Are his stories accurate and true? I myself never inquire about their veracity. I think of them instead as fiction that, like so much of fiction, provides the storyteller with the lie through which to expose his unspeakable truth. » (58) C'est bien là, en effet, le rôle de la fiction.

On le voit, Roth prend plaisir à brouiller toutes les pistes d'interprétation en mettant à nu ses procédés de narration et sa conception du roman par le biais de métadiscours et de métafiction. Si *Operation Shylock* tend à déjouer toutes les tentatives d'analyse sérieuse, il inscrit une « stratégie de l'ambiguïté<sup>176</sup> », que j'évoquais déjà au premier chapitre au sujet du brouillage des frontières entre fiction et référentialité, en mêlant les deux aspects esthétique et politique. Or, même si l'écrivain souhaite supprimer l'éthique de son champ de préoccupations, cette volonté même est déjà l'expression d'un positionnement éthique de sa

---

<sup>175</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 119.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 9.

part. De la même manière, le rire, en affirmant que rien ne peut vraiment être pris au sérieux, énonce, ce faisant, un propos sérieux. Dès lors, dénier au roman toute portée sérieuse, politique, se révèle impossible. Bien qu'il soit une « feintise », le roman est porteur d'un discours sur le monde, et *Operation Shylock* doublement, puisque la trame narrative est le prétexte à traiter longuement de sujets éminemment politiques.

En vue de cette analyse politique, mon parti pris d'une analyse ségrégationniste a l'avantage d'ouvrir une brèche dans le non-sérieux romanesque, dans la mesure où une telle analyse autorise à admettre que certains discours au sein du roman ne relèvent pas de la fiction, mais se réfèrent au monde réel, et aident à le comprendre, ou du moins à l'interroger et à le remettre en question.

Ainsi, dans ce qui suit, il s'agira d'examiner la mise en scène de ce débat politique, de voir quels sont les points de vue exprimés et comment ceux-ci sont introduits dans le récit, autrement dit d'observer le processus de leur fictionnalisation par le truchement de leur incarnation dans des personnages qui n'ont pas tous le même degré de crédibilité. L'objectif sera de déterminer, sur la base de l'intuition que le texte véhicule des valeurs, si une voix du texte s'affirme comme autorité arbitrant le débat et valorisant certains points de vue au détriment d'autres arguments. Ma réflexion passera également par la mise au jour de certaines absences dans la discussion, d'aspects laissés de côté volontairement ou non – taches aveugles agissant dès lors comme une idéologie, non pas seulement dans l'acception courante du terme comme « système d'idées, philosophie du monde et de la vie<sup>177</sup> », mais plutôt comme point de vue « davantage déterminé par ce qu'il cache que par ce qu'il donne à voir<sup>178</sup> ».

---

<sup>177</sup> Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir.), « Idéologie », *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 957.

<sup>178</sup> Pierre Macherey, « Lénine, critique de Tolstoï », *La Pensée*, juin 1965, n° 121, p. 85.

### CHAPITRE 3

#### LE DISCOURS POLYPHONIQUE D'*OPERATION SHYLOCK* : L'ANTI-PASTORALE ROTHIEUNE AU DÉTRIMENT DE LA CAUSE PALESTINIENNE

Ce troisième chapitre m'amène au cœur de ce qui a fondé mon désir de travailler sur *Operation Shylock*. Après avoir préalablement analysé les procédés de la fiction et le rapport que celle-ci entretient avec la référentialité en raison du grand nombre de passages « prélevés » dans le monde réel – que ce soit dans les champs littéraire, historique ou politique –, j'en suis venue à me questionner sur la possibilité d'une analyse sérieuse des discours tenus dans le roman, malgré l'appartenance d'*Operation Shylock* à un univers postmoderne caractérisé par un panfictionnalisme et une ironie omniprésente. En effet, le politique est inscrit dans les prémisses mêmes du roman, puisque le double de Philip Roth, à Jérusalem, s'oppose à un programme politique, le sionisme, auquel il veut mettre fin en faisant valoir un programme politique opposé, le diasporisme. En affrontant l'imposteur, le narrateur entre dans le débat politique, plaçant celui-ci au cœur de l'intrigue. Des pans entiers du roman sont ainsi consacrés à l'exposé d'idées sur le sionisme, sur le diasporisme et sur d'autres enjeux liés à ces questions, soit l'identité juive, l'antisémitisme, la légitimité d'un État juif ou encore les relations entre Israéliens et Palestiniens. En portant l'analyse sur ce contenu politique, il s'agira de lire le roman dans une perspective idéologique, c'est-à-dire de mettre au jour l'orientation éventuelle des discours argumentatifs, polémiques, voire pamphlétaires véhiculés par le texte.

Par la diversité des points de vue qu'ils expriment, les discours politiques apparaissent comme autant de voix distinctes d'où le texte tire son dialogisme. Il serait vain de chercher dans *Operation Shylock* l'exposé d'une thèse unique vers laquelle tous les procédés romanesques convergeraient. Toutefois, ces discours, par le large spectre d'orientations politiques qu'ils exposent, tendent à mettre de l'avant une vision du monde « antipastorale » caractérisée par l'impossibilité d'une vie simple, dénuée des contradictions et de la

complexité de l'existence, et dont l'œuvre de Roth s'est déjà attachée à faire la démonstration.

Cela étant posé, j'indiquerai comment, au milieu de ces thèses contradictoires, le narrateur, dont on a vu que l'autorité était mise à mal en raison des lacunes de la vraisemblance empirique et pragmatique, assoit néanmoins une autorité certaine, d'une part par le biais du pouvoir de nomination du monde que lui confère son talent et d'autre part en vertu de son statut d'écrivain renommé à l'échelle mondiale. Cette autorité tend à imposer un énonciateur agressif, volontiers combatif, et dont l'objectif est de faire ressortir, au milieu de la cacophonie polyphonique, une voix plus forte au service de certaines idées et au détriment d'autres positions possibles.

En me fondant sur l'analyse des discours, je montrerai comment *Operation Shylock*, plus ou moins sciemment, et en partie sur la base d'un « impensé » du texte, reconduit des valeurs qui lui sont propres : vision du Palestinien comme un « autre » dont la voix demeure largement absente ou désincarnée, préoccupation pour les intérêts juifs – voire israéliens, si l'on considère que le roman, s'il porte un regard sans complaisance sur le sionisme, ne le condamne pas pour autant –, relativisation de la cause palestinienne, dans l'ombre du sionisme, et reconduction d'une vision coloniale typiquement occidentalocentriste.

### 3.1 DES DISCOURS DANS LE ROMAN : ROMAN À THÈSE(S) ET DIALOGISME

#### 3.1.1 Des discours essayistiques

J'ai relevé au chapitre précédent le critère de l'« hybridation » des contenus caractéristique du postmodernisme selon Hassan. S'il s'applique au mélange des genres, à leur parodie, il renvoie aussi aux modes ambigus : « “paracriticism”, “fictual discourse”, the “new journalism”, the “nonfiction novel”<sup>179</sup> [...] ». *Operation Shylock* est le lieu de plusieurs types de discours, principalement d'ordre narratif et argumentatif<sup>180</sup> : d'un côté, il y a les

---

<sup>179</sup> Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 170.

<sup>180</sup> Cette distinction est certes schématique mais il ne s'agit que d'un premier défrichage dans l'analyse du contenu politique du roman ayant pour objectif de circonscrire le contenu argumentatif,

passages narratifs à proprement parler, qui concernent le récit général (la dépression, suivie du séjour à Jérusalem pour confondre l'imposteur) et dans lequel sont imbriqués d'autres récits (l'histoire de Moïshe Pipik, celle de Jinx Possesski, le procès Demjanjuk, ou encore les extraits du journal de voyage de Leon Klinghoffer); de l'autre, il y a les passages argumentatifs, qui comprennent les échanges politiques entre Roth et son double (40-48; 81-82; 87); les extraits d'entrevue avec Appelfeld (83-86; 112-113; 211-214); l'exposé du concept musulman de *taqiya*, un art de la dissimulation des opinions (145-146) qui est presque l'inverse du concept juif de *loshon hora*, celui-ci désignant la propension des Juifs à tout dire et à parler sans cesse (332-339); le discours pamphlétaire et antisémite qui commence par la question « Did six million really die? » (253-260); l'exposé hystérique de George Ziad lors de sa première rencontre avec Roth au marché de Jérusalem (121-137<sup>181</sup>); les propos, dans la même veine, tenus par Kamil au tribunal (141-142); le discours polémique d'Anna assimilant la résistance palestinienne à une mythologie (160-161); le discours didactique de l'antiquaire Supposnik sur l'incarnation de l'antisémitisme européen dans le personnage de Shylock, puis sur la publication du *Journal d'Anne Frank* (274-276); l'ébauche de l'introduction du narrateur au journal de Klinghoffer (328-329); le discours de Smilesburger affirmant l'innocence des Palestiniens et la culpabilité des Juifs (349-352).

Cette liste n'est sans doute pas exhaustive, tant les passages à valeur sérieuse du roman sont disséminés dans la trame narrative, entrecoupés de dialogues. C'est le cas, entre autres, des considérations éparées du narrateur au sujet d'Israël, des Juifs ou de l'antisémitisme. Les discours les plus apparents sont ceux qui se distinguent par l'utilisation d'une taille de police de caractère plus petite<sup>182</sup>. Ceux-là peuvent être lus comme des pièces essayistiques de

---

principal vecteur des idées politiques que ce chapitre se donne pour objet d'examiner. On pourra par la suite préciser le caractère informatif, didactique, polémique, etc., de ces discours.

<sup>181</sup> La tirade de George Ziad, tout comme les échanges politiques entre le narrateur et Moïshe Pipik, n'est pas exposée d'un seul tenant. Elle prend place au cœur du dialogue de retrouvailles entre les deux vieux amis. À cela s'ajoute le fait que le narrateur commente, au milieu de leur exposé, les propos virulents de Ziad, puis en rapporte une partie (celle qui refait l'histoire du sionisme depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fondation de l'État d'Israël) en style indirect libre.

<sup>182</sup> C'est le cas pour les extraits de l'entrevue avec Appelfeld, le discours « Did six million really die? », le journal de Klinghoffer, l'ébauche de l'introduction du narrateur à celui-ci.

plusieurs pages, indépendantes du récit, dans la mesure où ils pourraient très bien exister sans le contexte dans lequel ils sont insérés.

En reprenant à mon compte la théorie ségrégationniste développée par Searle<sup>183</sup> « selon l[a]quel[le] on peut isoler des expressions et des propositions sérieuses, et donc des “poches de réalité” dans un texte de fiction<sup>184</sup> », et en m'appuyant surtout sur ces passages détachés, dont j'observerai particulièrement le mode d'incorporation à la structure du roman (sans négliger de tenir compte du fait qu'ils sont tributaires des personnages qui les énoncent – il ne s'agit aucunement de les attribuer directement à l'auteur), je montrerai, dans un premier temps, qu'ils offrent un espace dialogique au sein de ce roman dont le narrateur est pourtant intradiégétique.

Étant donné le grand nombre de passages argumentatifs, il faut sans doute parler d'un « envahissement<sup>185</sup> » de la fiction par ceux-ci, à tel point qu'on peut se demander si ces passages n'auraient pas une visée essentiellement essayistique, dans la mesure où l'on définit l'essai comme une « prose non fictionnelle à visée argumentative<sup>186</sup> ». En parlant de la part fictionnelle présente dans certains essais, René Audet émet l'hypothèse que « [l]es textes peuvent croiser les deux formes [la fiction et l'essai], conjuguant de diverses façons leurs spécificités discursives et énonciatives<sup>187</sup> ». Dans *Operation Shylock*, à l'inverse, c'est le roman qui renferme une forme essayistique, offrant la possibilité d'une lecture différente en fonction des passages du texte, étant donné que « [r]éunis en un même texte, la fiction et

<sup>183</sup> Voir 2.3.2, au deuxième chapitre.

<sup>184</sup> Richard Saint-Gelais, « L'effet de non-fiction », *op.cit.*, en ligne.

<sup>185</sup> René Audet, « La fiction à l'essai », dans Fabula.org, 2000, en ligne : [URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/215.php>]. L'article traite spécifiquement de la fiction qu'on trouve dans les essais. Le contraire, donc, de ce qui semble se produire dans *Operation Shylock* selon l'hypothèse étudiée ici. Une remarque préliminaire de cet article, toutefois, rejoint bien ce brouillage des frontières de la fiction au cœur de mon étude d'*Operation Shylock* et tend à justifier une vision ségrégationniste de la lecture du texte : « Le discours de praticiens d'une certaine théorie des genres, celle des modèles systémiques et des cases étanches, semble avoir orienté la conception générale des genres littéraires dans le sens d'un essentialisme de la généricité et d'une distinction incontestable des genres les uns par rapport aux autres. [...] Ces conceptions archi-classificatoires, qui par trop de radicalisme ont longtemps masqué la nature dynamique des genres, se sont heureusement assouplies et dissipées. »

<sup>186</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'essai*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1999, p. 7. Cité par René Audet, *ibid.*, en ligne.

<sup>187</sup> René Audet, *op. cit.*, en ligne.

l'essai suscitent deux régimes de lecture différents, non contradictoires, et appellent par conséquent deux modes d'appréhension distincts<sup>188</sup> ». Ainsi, on lira les passages narratifs de manière non sérieuse, c'est-à-dire comme n'étant en rien tenus à la référentialité, et par conséquent dans une perspective esthétique puisqu'ils nourrissent le goût de la *fabula*. Les discours argumentatifs seront, eux, lus de manière littérale, sérieuse, c'est-à-dire comme tenus à la véracité stricte quant aux éléments d'information qu'ils véhiculent et donnant lieu à un positionnement éthique du narrateur et à un pacte avec le lecteur<sup>189</sup>. Ce dernier serait, en effet, en droit de reprocher à l'auteur le non-respect des pactes de lecture<sup>190</sup> si celui-ci exposait des faits mensongers, par exemple dans les extraits d'entrevue avec Appelfeld, dans les éléments du procès Demjanjuk ou dans la chronologie de l'histoire de la création d'Israël énoncée par George Ziad.

De la présence insistante des discours argumentatifs, il ne faudrait pas déduire que la trame narrative ne sert que de support à l'exposé de cet aspect essayistique. Mais ce dernier fraie la voie à une lecture politique et idéologique d'*Operation Shylock*, dans la mesure où le roman se donne pour objectif si ce n'est de défendre – ce à quoi s'efforce l'essai –, du moins d'exposer plusieurs thèses.

### 3.1.2 Un roman à thèse(s)?

Ce serait faire insulte à la complexité d'*Operation Shylock* que de l'assimiler à ce genre d'œuvres « trop proches de la propagande pour être artistiquement valables<sup>191</sup> ». Ainsi, le roman à thèse se définit, d'après Susan Suleiman, comme « un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, en ligne.

<sup>189</sup> Le roman ne se contente pas, en effet, de présenter plusieurs discours opposés sur le conflit opposant Israéliens et Palestiniens. Roth revient sur sa décision de quitter Jérusalem lorsqu'il se remémore une caricature du premier ministre Menachem Begin publiée dans un journal britannique durant la guerre du Liban, caractéristique de l'imagerie antisémite de la presse allemande nationale-socialiste. Il prend alors la décision d'« écraser » Moïshe Pipik (248-249), signe de son engagement personnel. De même, il oscille entre son éthique d'écrivain et sa « conscience juive », selon les mots de Smilesburger, lorsqu'il s'agit de publier le chapitre relatif à l'opération Shylock.

<sup>190</sup> Voir le premier chapitre sur cette notion.

<sup>191</sup> Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 8.

principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse<sup>192</sup> ». On voit bien qu'un éventuel rapprochement avec le roman à thèse achoppe dès la première partie de la définition, puisque la vraisemblance d'*Operation Shylock* est d'emblée mise à mal<sup>193</sup>. En outre, Suleiman précise que le genre « fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est un des éléments du psychisme humain; il affirme des vérités absolues<sup>194</sup> ». Or, la complexité narrative d'*Operation Shylock* aurait, à elle seule, de quoi rendre fou un lecteur ayant soif de certitudes, étant donné qu'il demeure impossible, à l'issue de la lecture, de démêler la part imaginaire de la part référentielle. Le roman possède certes des éléments didactiques – qu'on pense seulement aux discours exposant les concepts de *taqiya* et de *loshon hora* –, mais ils vont de pair, y compris dans ces deux passages, avec une tonalité fortement polémique. Si cela implique une orientation, une forme de caricature, de gauchissement des discours, comme on le verra, « le roman à thèse, par contre, se trouve devant la nécessité de simplifier et de schématiser ses représentations pour ses besoins démonstratifs<sup>195</sup> » – rien de plus éloigné de ce à quoi on a affaire dans *Operation Shylock*.

### 3.1.3 Un roman polyphonique

Si *Operation Shylock* n'est pas le roman de l'exposé d'une seule thèse, cela ne l'empêche pas d'être un roman d'idées, voire de thèses – attribuables aux personnages qui les exposent – qui s'affrontent dans la polyphonie. Ce procédé est courant dans l'œuvre rothienne, comme le constate Safer, qui note le talent de Roth à faire entendre la pluralité des voix, à présenter tous les aspects d'un débat<sup>196</sup>, ce qui ne manque pas d'égarer le lecteur quant au parti pris réel de l'auteur<sup>197</sup>. En effet, les personnages sont porteurs d'idées

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>193</sup> Voir 1.1.3, au premier chapitre.

<sup>194</sup> Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 18.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>196</sup> « Roth's superb ear for individual voices, [...] Roth's skills in presenting all sides in a debate », selon les mots d'Elaine Safer dans « *Operation Shylock: The Double, the Comic, and the Quest for Identity* », *op. cit.*, p. 164.

<sup>197</sup> À propos de *The Plot against America*, Joan Acocella remarque : « Many voices speak, in opposition to each other, and almost all of them [...] sound persuasive. This is an old gambit of Roth's,

politiques opposées et par là irréciliables. Plusieurs personnages se répondent les uns aux autres ou bien se reflètent en miroir, de telle sorte que deux antagonismes majeurs parcourent le roman : Roth contre son double Moishe Pipik, dans un affrontement direct, et George Ziad contre Louis B. Smilesburger, dans leurs propos. Ces deux couples antagonistes sont dédoublés par des personnages secondaires qui en sont les échos (nommés ici entre parenthèses) : Philip Roth (Aharon Appelfeld), Moishe Pipik (Jinx Possesski), George Ziad (Kamil), Louis B. Smilesburger (David Supposnik). Les différentes orientations prises par les discours des personnages, et dont certaines se recourent, donnent lieu aux catégories suivantes :

Le discours antisémite : il est principalement véhiculé par le discours négationniste « Did six million really die? », dans lequel on peut lire : « Auschwitz was mainly a plant to produce synthetic rubber. And that's why it was so evil-smelling. They didn't send them to the gas chamber, they sent them there to work. » (254)

Le discours antisioniste<sup>198</sup> : Moishe Pipik, qui prône le retour des Juifs ashkénazes en Europe afin de leur éviter un second Holocauste (43); George Ziad, qui, pensant que Roth est devenu diasporiste, estime qu'il s'agit d'une vision originale et brillante pour résoudre le conflit israélo-palestinien (137); et Kamil, décrit comme un redoutable opposant à l'occupation israélienne (140).

---

and the one that probably annoys his detractors most ; they can't figure out whose side he's on. » Voir Joan Acocella, « Counterlives », dans *Twenty-Eight Artists and Two Saints*, New York, Vintage Books, 2008 [2007], p. 466.

<sup>198</sup> Avant de parler d'antisionisme, il faut d'abord s'entendre sur une définition du sionisme. L'écrivain israélien Avraham Yehoshua, dans une tribune parue en français dans *Libération*, tente de clarifier la notion dans le but d'en retirer toutes les connotations qu'elle traîne inévitablement dans le discours social. Yehoshua distingue un sionisme d'avant la proclamation de l'État d'Israël et un sionisme d'après. Le sioniste d'avant est, à la suite de Theodor Herzl, « un individu qui désire ou soutient la création d'un État juif en terre d'Israël qui serait, dans le futur, l'État du peuple juif. » Après 1948, année de la création de l'État d'Israël, poursuit l'écrivain, « la définition du sioniste s'est métamorphosée : un sioniste accepte le principe que l'État d'Israël n'appartient pas à ses citoyens mais au peuple juif tout entier, et l'expression obligatoire qui en découle est « la loi du retour » ». Il semble bien que, dans *Operation Shylock*, les notions de sionisme – et par extension d'antisionisme – renvoient à la définition d'avant la création, étant donné que Moishe Pipik et George Ziad s'opposent à l'existence même de l'État juif. Voir Avraham Yehoshua, « Ce que sioniste veut dire », *Libération*, mis en ligne le 30 mai 2013 : [URL : [http://www.liberation.fr/monde/2013/05/30/ce-que-sioniste-veut-dire\\_906994](http://www.liberation.fr/monde/2013/05/30/ce-que-sioniste-veut-dire_906994)].

Le discours de défense des Juifs : Moïshe Pipik (il veut sauver les Juifs), Smilesburger (c'est un espion du Mossad) et le narrateur (il fustige le discours caricatural antisioniste de Ziad); l'antiquaire Supposnik, qui déclare à Roth : « The ones who harmed me were the non-Jews, and the ones who helped me were the Jews. After this I loved the Jew and developed a hatred for the non-Jew. » (274)

Le discours de défense d'Israël : le narrateur (il décide de rester en Israël pour contrer le projet diasporiste de son double), Smilesburger, le soldat Gal, pour qui le destin des Juifs est de vivre dans une « mer » arabe (170); Leon Klinghoffer, qui, dans son journal, s'enthousiasme pour les réalisations des Juifs en Israël (324).

La défense des Palestiniens<sup>199</sup> : George Ziad et Kamil, qui dénoncent l'arrestation et la détention pendant dix-huit jours, par les autorités israéliennes, d'adolescents intifadistes, puis leur retour, amaigris, estropiés, atteints de lésions cérébrales (121); Kamil estime pour sa part que la situation en Israël évoque, outre l'Afrique du Sud, l'Allemagne nazie (142).

L'opposition aux revendications palestiniennes : Anna, l'épouse de Ziad, parle de l'obsession de son mari de reprendre possession de la terre de son père comme d'une « mythologie » (161).

Le spectre des opinions s'étend, dans *Operation Shylock*, d'un extrême politique à l'autre, et si certains aspects des discours de chacun confinent souvent à la caricature, les arguments sont, pour la plupart, dignes d'être écoutés : le degré d'ironie est laissé à l'appréciation du lecteur, même si – j'y reviendrai longuement plus loin – une certaine hiérarchisation des valeurs transmises demeure perceptible. En fait, la polyphonie fonctionne si bien à la première lecture que, remarque Safer, « [s]ome have criticized the novel for its heavy Jewishness. And others have described it as anti-Semitic because the double, Moïshe Pipik, advocates that the Jews with European background leave Israel and return to their roots in Poland<sup>200</sup> ».

---

<sup>199</sup> Je montrerai plus loin comment celle-ci n'existe, la plupart du temps, que sous la forme d'une opposition aux Juifs d'Israël.

<sup>200</sup> Elaine B. Safer, « The Double, Comic Irony, and Postmodernism in Philip Roth's *Operation Shylock* », *op. cit.*, p. 160.

Ainsi, *Operation Shylock* serait bien caractéristique de ce type de romans décrits par Bakhtine dans lesquels, explique Oswald Ducrot, « plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elles soit prépondérante et juge les autres : il s'agit de [...] la littérature populaire, ou encore carnavalesque, et qu'il [Bakhtine] qualifie quelquefois de mascarade, entendant par là que l'auteur y prend une série de masques différents<sup>201</sup> ». Cette référence au carnavalesque, déjà relevée dans le deuxième chapitre, est fondatrice de l'écriture rothienne, comme le confie Zuckerman dans *The Counterlife* à l'occasion d'un discours mémorable sur le caractère fictif de l'identité : « It certainly does strike me as a joke about *my* self. What I have instead is a variety of impersonations I can do, and not only of myself – a troupe of players that I have internalized, a permanent company of actors that I can call upon when a self is required, an ever-evolving stock of pieces and parts that forms my repertoire<sup>202</sup>. » À l'instar de *The Counterlife*, *Operation Shylock* est une illustration remarquable de cette posture d'écrivain, et il faut garder en tête, en analysant les discours, le jeu qui gouverne souvent l'écriture de ces romans et qui donne lieu à des procédés tels que l'ironie ou encore la palinodie, laquelle consiste à poser des énoncés avant de les contredire entièrement (contradiction des pactes de lecture, affirmations contradictoires liées à la vraisemblance, etc.). Ces procédés rendent périlleuse une analyse des énoncés en tant qu'énoncés sérieux; c'est bien la difficulté de l'écriture postmoderne, et c'est le défi que pose la lecture politique de ce type de roman. Toutefois, *Operation Shylock* alimente incontestablement la réflexion politique sur le conflit israélo-palestinien. D'où cette question : n'y a-t-il pas, chez Roth, une voix qui ferait autorité, ou du moins la présence d'une voix, habilement dissimulée, qui valoriserait certains discours au détriment d'autres?

### 3.1.4 Dialogisme et refus du manichéisme et de l'idéologie : l'anti-pastorale

Le dialogisme, parce qu'il exprime une multiplicité de vues impossibles à réduire à l'expression du bien ou du mal, est la manifestation d'un refus du manichéisme qui permettrait de trancher fermement en faveur d'une idée ou d'une personne. Lorsque Roth se retrouve, spectateur, au tribunal de Ramallah, après qu'il a déjà assisté à un autre procès,

---

<sup>201</sup> Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 171.

<sup>202</sup> Philip Roth, *The Counterlife*, *op. cit.*, p. 321.

celui de John Demjanjuk à Jérusalem, il se fait la réflexion que ces tribunaux sont la réalisation d'utopies, dans la mesure où les Juifs ont, depuis des centaines d'années, rêvé de posséder leur propre système de justice, ce qui ne vient pas sans une désillusion engendrée par « [t]he unidealized realization of another hope-filled human dream » (140-141). La vie des Juifs en Israël, dans un État où ils ne sont pas une minorité marginalisée, voire ghettoïsée, comme c'était le cas pour leurs ancêtres dispersés dans le monde, les conduit à assumer le fardeau de la politique : responsables de la destinée de leur peuple, de même que des relations de celui-ci avec les Palestiniens floués par la création de leur État, enfin avec les peuples voisins, ils doivent prendre des décisions qui les engagent dans la voie du compromis moral.

C'est ce qu'illustre Gal Metzler, le jeune lieutenant de l'armée israélienne qui conduit Roth à Jérusalem. Il raconte le tiraillement auquel il est confronté par l'opposition idéologique entre ses deux parents : d'un côté, sa mère, pleurant et cherchant toujours à savoir s'il a maltraité des Palestiniens, de l'autre, son père, tenant d'une position dure : « Breaking hands? It happens in New York City every night. [...] A state does not act out of moral ideology, a state acts out of self-interest. A state acts to preserve its existence. » (169) Gal se situe dans un entre-deux, constatant qu'il est perçu par les Palestiniens comme un monstre israélien (169), mais il affirme : « I'm not a fool who believes that he is pure or that life is simple. » (169) S'il déplore l'« idiotie » des leaders politiques arabes (170), cela ne l'empêche pas de prendre ses distances avec la politique menée par le gouvernement de son pays qui, dit-il, le fait vomir (170). En cela, le dilemme du soldat Gal et *a fortiori* tout le débat politique d'*Operation Shylock* renvoient à un thème récurrent de l'œuvre rothienne : l'« anti-pastorale », en référence au genre de la pastorale, qui décrit la vie simple et rustique des bergers à la campagne. Convoquer la notion d'anti-pastorale, explique Karen Grumberg<sup>203</sup>, c'est s'interroger sur les notions d'idéal, d'authenticité, d'harmonie, en regard de la complexité du monde. L'esthétique pastorale est anti-réaliste, faite d'harmonie et de plénitude, et s'oppose à la réalité conflictuelle et fragmentée. Velichka Ivanova évoque une

---

<sup>203</sup> Karen Grumberg, « Necessary Wounds and the Humiliation of *Galut* in Roth's *The Counterlife* and *Operation Shylock* », *Philip Roth Studies*, vol. 5, n° 1, printemps 2009, en ligne : [URL : [http://www.academia.edu/219447/Necessary\\_Wounds\\_and\\_the\\_Humiliation\\_of\\_Galut\\_in\\_Philip\\_Roths\\_The\\_Counterlife\\_and\\_Operation\\_Shyllock](http://www.academia.edu/219447/Necessary_Wounds_and_the_Humiliation_of_Galut_in_Philip_Roths_The_Counterlife_and_Operation_Shyllock) ].

« vision anti-utopique<sup>204</sup> » chez Roth, qu'elle pointe notamment dans la trilogie américaine. Ainsi, *American Pastoral* illustrerait le fait que « le désir d'innocence, d'uniformité et de stabilité n'a pas de place dans le monde moderne. L'imprévisible de l'Histoire surgit à tout moment<sup>205</sup> ». Sur ce sujet, les propos du soldat Gal et ceux de Smilesburger recourent la vision de Faunia Farley, l'un des personnages de *The Human Stain* :

[W]e leave a stain, we leave a trail, we leave our imprint. Impurity, cruelty, abuse, error, excrement, semen – there's no other way to be here. Nothing to do with disobedience. Nothing to do with grace or salvation or redemption. It's in everyone. [...] It's why all the cleansing is a joke. A barbaric joke at that. The fantasy of purity is appalling. It's insane<sup>206</sup>.

Le thème de l'anti-pastorale tend à dégager l'impossibilité d'une morale pure (qu'elle soit politique ou individuelle) l'innocence étant inaccessible à l'être social, que ce soit dans la diaspora ou en Israël, ce que j'analyserai plus loin.

La figure du double, réplique spéculaire de Roth, illustre le fait que la tentation de la pastorale échoue déjà à l'échelle de l'individu. Smilesburger évoque ainsi «the impossible task of promoting Jewish harmony and Jewish unity instead of bitter Jewish divisiveness.» (334), dans la mesure où la division du moi s'avère particulièrement prégnante dans la communauté juive : « Divided is nothing. Even the goyim are divided. But inside every Jew there is a mob of Jews. The good Jew, the bad Jew. The new Jew, the old Jew. The lover of Jews, the hater of Jews. » (334) À ce titre, la situation la plus frappante du roman, l'opposition radicale qui s'incarne dans John Demjanjuk/Ivan le Terrible, semble pousser à son comble l'impossibilité de tout manichéisme, remarque Safer, qui pose la question suivante : « [H]ow does one define the shifting nature of the existential self, a self that can possibly be a brutal torturer in a prison camp and later be celebrated as a paragon of virtue in a civilized suburban community<sup>207</sup> ».

---

<sup>204</sup> Velichka Ivanova, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 108.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>206</sup> Philip Roth, *The Human Stain*, New York, Vintage International, 2001 [2000], p. 242.

<sup>207</sup> Elaine Safer, « The Double, Comic Irony, and Postmodernism in Philip Roth's *Operation Shylock* », *op. cit.*, p. 165-166.

Il est fort probable que Roth ait voulu, avec l'invention d'un double diasporiste, théâtraliser sa propre ambiguïté vis-à-vis d'Israël, tendue entre la tentation pastorale qui consisterait dans le retrait – le renoncement à l'État juif, autrement dit le diasporisme – et une position plus lucide, plus rationnelle, qu'on qualifiera soit de cynique, soit de courageuse, d'affrontement des problèmes du monde. Ainsi, la polémique mise en scène dans *Operation Shylock* pourrait bien s'avérer celle qui anime un individu confronté à lui-même et qui tenterait de réprimer une tentation pastorale.

### 3.2 LA REPRISE EN MAIN DE L'AUTORITÉ

Bien que placés dans un contexte de mise à mal généralisée de la vraisemblance et de l'autorité<sup>208</sup>, certains discours n'en conservent pas moins une pertinence certaine, qui témoigne d'une reprise en main de l'autorité dans le roman. À l'hypothèse du narrateur selon laquelle son roman illustre le fait que « [n]othing is secure. Man the pillar of instability» (393), Smilesburger rétorque d'ailleurs : «I wouldn't say so. [...] it's about someone who is recovering. [...] Anytime he [le narrateur] feels his recovery is slipping and that thing is coming over him again, why, he rights himself and comes through unscathed. » (394) Et, en effet, une fois parvenu au milieu du récit, le narrateur marque une pause de plusieurs pages pour résumer en détail les péripéties passées, sur lesquelles il affirme n'avoir aucun contrôle (246), mais la mise en ordre du récit et la cohérence de son résumé laissent entendre au contraire que « l'écrivain » – c'est ainsi qu'il se désigne, à la troisième personne, dans ce passage – a pleinement le contrôle du récit.

#### 3.2.1 « Le golem de l'écriture<sup>209</sup> »

Peu après son arrivée à Jérusalem, dépassé par l'imposture de son double diasporiste, Roth affirme vouloir lâcher prise sur la suite des événements, disant préférer voir l'histoire suivre ses propres exigences, sans aucune ingérence de l'auteur (114), mais il s'engage

<sup>208</sup> Voir 1.1.3, au premier chapitre.

<sup>209</sup> Titre emprunté à l'ouvrage de Régine Robin, *op. cit.*

néanmoins dans une réflexion sur la nomination de son double, qui le réinstalle dans son rôle d'écrivain, comme Aharon Appelfeld le lui suggérait la veille :

The great wonders performed on the golem by Rabbi Liva of Prague you are now going to perform on him [le double]. Why? Because you have a better conception of him than he does. Rabbi Liva started with clay ; you begin with sentences. [...] You are going to rewrite him. (107)

En convoquant le mythe du golem, cet « [ê]tre, le plus souvent de forme humaine, [...] créé par un acte de magie grâce à la connaissance des dénominations sacrées » et interprété par certains exégètes comme étant lié aux « croyances concernant le pouvoir créatif du discours et des lettres de l'alphabet hébreu<sup>210</sup> », Appelfeld réaffirme le caractère démiurgique de l'écrivain. La prise de contrôle de l'écrivain sur sa créature s'exerce ainsi dans l'acte de nomination, comme le narrateur le constate : « [A]ptly naming him is knowing him for what he is and isn't, exorcising and possessing him all at once. » (115) L'on sait bien, pour en avoir été le témoin ou la cible à l'école, le pouvoir d'humiliation que peut conférer l'attribution d'un surnom. C'est bien ce que fait Roth, lorsque, après avoir discuté avec Aharon Appelfeld, surgit comme une évidence le sobriquet de « Moishe Pipik ». Si ce terme yiddish est utilisé pour remettre les enfants à leur place, « the little guy who wants to be a big shot, the kid who pisses in his pants, the someone who is a bit ridiculous, a bit funny, a bit childish » (116), il est aussi fondé sur le grotesque du corps, puisqu'il signifie « Moses Bellybutton » (« Moïse Petitnombril », dans la version française) :

[S]omething neither upper nor lower, neither lewd nor entirely respectable either, a short enough distance from the genitals to make it suspiciously intriguing and yet, despite this teasing proximity, this conspicuously puzzling centrality, as meaningless as it was without function [...]. (116)

Le rapprochement entre le personnage et cette cicatrice perçue comme ridicule est d'autant plus dévastateur que, dès lors que la nomination a eu lieu, elle contraint le lecteur à utiliser ce terme pour désigner le personnage. On pense alors à l'affirmation de Roland Barthes selon laquelle la langue est « fasciste »; « car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du

---

<sup>210</sup>Olivier Juilliard, « Golem », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/golem/>].

sujet, la langue entre au service d'un pouvoir<sup>211</sup> ». Parler de « Moishe Pipik », c'est déjà pointer le ridicule du sujet, quel que soit le prédicat qu'on lui accole.

Il faut noter ici le déplacement de l'argumentaire servant à décrédibiliser le personnage : non content de répondre au projet diasporiste loufoque de son double par l'exposé d'arguments plus réalistes et pragmatiques, le narrateur transporte le discours sur le corps avec pour effet immédiat d'emporter l'adhésion du lecteur par le rire. Certes, Roth n'utilise pas le grotesque corporel pour faire rire uniquement au détriment de ce personnage<sup>212</sup>. Mais Moishe Pipik est l'objet d'une accumulation de caractéristiques visant à le décrédibiliser : outre ce surnom humiliant, il est atteint d'un cancer qui l'a privé de sa virilité et l'a conduit à se faire poser un implant pénien monstrueux. Ces procédés, rappelle Dominique Garand, sont typiques du discours polémique, dans lequel « [l']injure jugée la plus basse est celle qui vise l'adversaire dans son corps, surtout dans son sexe<sup>213</sup> ».

Les personnages d'*Operation Shylock*, tant sur le plan des idées que l'énonciateur leur attribue que sur celui des caractéristiques humaines qu'il leur assigne<sup>214</sup>, s'ils bénéficient d'une certaine autonomie figurée par la place qui est laissée à leurs discours propres, ne manquent toutefois pas de servir la démonstration de l'écrivain, celle-ci allant au-delà de la volonté de faire entendre différents discours. Un combat se joue très clairement au sein des couples antagonistes que forment le narrateur et George Ziad, le narrateur et Moishe Pipik, combat dominé, du haut de son autorité d'écrivain, par le narrateur.

---

<sup>211</sup> Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1978, p. 14.

<sup>212</sup> Le grotesque corporel est en effet, selon David Gilotta, l'un des procédés privilégiés de l'auteur : « Roth focuses his comedy on the male body. He presents comic depictions of the male anatomy, juxtaposing the physical realities of masculinity with mythic projections of manliness, usually at the expense of the latter ». Voir David Gilotta, « The Body in Shame : Philip Roth's Physical Comedy », dans Ben Siegel et Jay Halio, *op. cit.*, p. 93.

<sup>213</sup> Dominique Garand, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans Annette Hayward et Dominique Garand (dir.), *États du polémique*, Montréal, Nota bene, coll. « NB Université », 1998, p. 237.

<sup>214</sup> Je reviendrai plus loin sur ces aspects.

### 3.2.2 La figure du grand écrivain

Bien qu'*Operation Shylock* s'ouvre sur la dérive mentale de Philip Roth, tout au long du roman sa figure est sans cesse valorisée. Au lecteur qui ignorerait tout de l'écrivain américain, le roman ne manque pas de rappeler la notoriété bien réelle de celui-ci. En donnant comme point de départ du roman l'usurpation de son identité d'écrivain, et ce, dans un pays étranger, Roth met l'accent sur sa renommée internationale. Celle-ci, en effet, est telle que quelqu'un songe à se faire passer pour lui<sup>215</sup>, que les idées qu'il expose sont rapportées par un quotidien en hébreu qui évoque une rencontre avec Lech Walesa à Gdansk sans s'en étonner (30), et que le narrateur se voit obligé d'intervenir avant que les agences de presse ne s'emparent de la nouvelle (33), présupposant que celle-ci pourrait intéresser de nombreux médias. Autre preuve de son autorité dans le champ littéraire, il est sur le point de partir à Jérusalem pour y rencontrer l'écrivain Aharon Appelfeld, un ami proche, et s'entretenir avec lui de son dernier roman pour une publication dans *The New York Times Book Review* (18). Outre Appelfeld, son réseau littéraire comprend également son ami Philippe Sollers (39). La suite du roman confirme tous ces éléments de notoriété : le jeune soldat israélien Gal Metzler confie à Philip Roth, en le ramenant de Ramallah à Jérusalem, qu'il a lu *The Ghost Writer* le jour même. Puis, deux étudiants, Tal et Deborah, se présentent, intimidés, à l'hôtel de Roth pour l'implorer de venir faire une conférence dans leur classe (267), tandis qu'au même moment l'antiquaire David Supposnik propose à Roth de rédiger une préface au journal de Leon Klinghoffer dont il est détenteur et qu'il compte faire publier (269). Le réceptionniste de l'hôtel où séjourne Roth raconte d'ailleurs à George Ziad : « This is no longer the lobby of the King David Hotel, it's the rabbinical court of Rabbi Roth. All

---

<sup>215</sup> La même situation – l'usurpation d'identité de l'écrivain célèbre – est envisagée dans l'incipit du roman *Leviathan*, de Paul Auster. Le narrateur y reçoit la visite de la police après que fut retrouvé, dans le portefeuille d'un homme mort en posant une bombe, un papier avec les initiales et le numéro de téléphone de l'écrivain. Ce dernier, qui est le narrateur de *Leviathan*, donne l'explication suivante aux policiers, qui comporte des ressemblances frappantes avec ce qui arrive à Roth dans *Operation Shylock* : « [S]ometimes these people turn out to be crazy. They read your book, and something about it strikes a chord deep in their soul. All of a sudden, they imagine that you belong to them, that you're the only friend they have in the world. [...] The unbalanced letters, the telephone calls at three o'clock in the morning, the anonymous threats. Just last year, I continued, I discovered that someone had been impersonating me – answering letters in my name, walking into bookstores and autographing my books, hovering like some malignant shadow around the edges of my life. » (Paul Auster, *Leviathan*, New York, Penguin Books, 1993 [1992], p. 5.)

his fans won't leave him alone. Every morning, they are lining up, the schoolchildren, the journalists, the politicians » (270). Le narrateur ironise d'ailleurs à ce sujet en prétendant que « Mitterand has Styron. Castro has Márquez, Ortega has Pinter, and Arafat is about to have me » (164). Comme si tout cela ne suffisait pas, il est plusieurs fois fait mention de l'éventualité que Roth reçoive le prix Nobel de littérature. Certes, l'on arguera qu'une partie de ces éléments sont pure fabulation de la part du vrai Roth, mais il faut bien qu'il y ait une certaine vraisemblance à ces sollicitations de personnalités politiques et littéraires pour que le lecteur se laisse aller à la crédulité nécessaire au jeu de la fiction. Si cette mise en scène de soi n'est pas dénuée d'ironie envers cette renommée même, l'autodérision n'enlève rien à la mégalomanie de l'exercice, puisqu'une grande partie des péripéties reposent sur le statut de « grand écrivain » du narrateur.

C'est un certain *ethos* de l'écrivain que met au jour cette obsession pour le moi social, et il faut souligner que Roth ne se contente pas de rendre compte de la notoriété de l'écrivain qu'il est. Il laisse également entendre la supériorité qui va de pair avec ce statut. Je l'évoquais au précédent chapitre<sup>216</sup> : lorsque Roth écoute le récit de la vie de son double imposteur et celui de Wanda Jane Possesski, il présuppose que leurs références culturelles sont celles de la télévision, alors que les siennes propres sont plutôt axées sur la littérature classique<sup>217</sup>. Le narrateur évoque sa lecture des romans de Dostoïevski, d'Edith Wharton, de Joseph Conrad et de Saul Bellow (381). De même, lorsque Roth imite l'accent français afin de se faire passer pour un journaliste, il oppose l'accent utilisé dans les publicités américaines à celui de son ami Sollers : « [N]ot the bedroom accent, not the farcical accent, not that french accent descended from Charles Boyer through Danny Kaye to the TV ads for table wines and traveler's checks, but the accent of highly articulate and cosmopolitan Frenchmen like my friend Philippe Sollers [...] an intelligent foreigner. » (39)

Enfin, l'autorité de l'écrivain se manifeste par le ton vindicatif qu'emploie le narrateur pour faire valoir son interprétation du roman. Roth s'en prend de manière virulente à ceux qui

---

<sup>216</sup> Voir 2.1.3, au deuxième chapitre.

<sup>217</sup> Quand on connaît le discours récurrent de Roth, qui affirme que les gens ne lisent plus, que la lecture est devenue le passe-temps d'une « aristocratie », on peut déduire de quel côté il place la « supériorité » culturelle.

ne liraient pas son livre selon ses intentions : d'un côté, les mauvais lecteurs, « the affronted who read into the story an intention having perhaps to do less with the author's perversity than with their own » (314), de l'autre, les critiques littéraires, « the dumbest, clumsiest, shallowest, most thick-witted, wrongheaded, tone-deaf, tinned, insensate, and cliché-recycling book reviewing dolt in the business » (314). Roth se montre ici un habile rhétoricien qui, méfiant envers les réserves que pourrait soulever l'analyse de son livre, les anticipe et joue de son autorité d'écrivain reconnu pour les faire taire. Ivanova constate ainsi que Roth

intègre la désapprobation dans la structure des romans. Elle se manifeste dans le regard critique qu'en font les personnages, ou bien dans la rupture de la narration par une version contradictoire. [...] la possibilité d'intégrer un discours métanarratif accorde au romancier l'autorité absolue de voir et de contrôler le tout, les versions et les contre-versions à la fois. [...] Roth essaie donc de prévoir les conséquences critiques et philosophiques de ses romans, soustrayant ainsi au lecteur la possibilité de les concevoir<sup>218</sup>.

De la même façon, je le soulignais dans le premier chapitre, Roth met en avant sa fragilité psychologique, conséquence d'un grave épisode dépressif qu'il a connu sept mois plus tôt et dont il n'est peut-être pas totalement remis, estimant ne pas avoir de contrôle sur lui-même et être à bout de nerfs (242, 243); il reconnaît ainsi l'invraisemblance de son récit, ce qui paradoxalement suscite l'adhésion à ses propos, dans la mesure où, comme l'observe Garand, dans un discours polémique le fait de « se critiquer soi-même est certainement une bonne méthode, malgré les risques, pour faire valoir son honnêteté et sa bonne foi<sup>219</sup> ».

### 3.2.3 Une critique immanente

Étant donné cette volonté de Roth de prévoir sinon de contrecarrer les réticences envers son œuvre par le biais d'une prolifération des discours d'autorité insérés dans le récit, le lecteur pourrait facilement s'en remettre à cette autorité seule pour l'étude d'*Operation Shylock*. Florian Pennanech analyse comment un certain type de critique, dite « immanente »,

<sup>218</sup> Velichka Ivanova, *op. cit.*, p. 199.

<sup>219</sup> Dominique Garand, *op. cit.*, p. 229.

et qui consiste à « trouver le mode de lecture de l'œuvre dans l'œuvre elle-même<sup>220</sup> », amène le lecteur à « sélectionner diverses figures ponctuelles et à les poser comme métaphores de la totalité de l'œuvre<sup>221</sup> ». Le présent mémoire participe de cette critique immanente par le recours fréquent, tout au long de ma réflexion, aux métadiscours omniprésents. Que ce soit pour avancer l'opposition rothienne entre esthétique et éthique<sup>222</sup> ou pour mettre au jour le « mentir-vrai » de la littérature par le biais de l'analyse du faux journal de Klinghoffer<sup>223</sup>, c'est au cœur même des discours d'*Operation Shylock* qu'une part de mon analyse s'est construite jusqu'ici. L'un des cas où le discours rothien se révèle particulièrement riche d'enseignement est la scène du témoignage d'Eliahu Rosenberg<sup>224</sup>, dans laquelle, on l'a vu, le narrateur donne une véritable leçon de narratologie, leçon immédiatement utile pour lire le passage dans lequel elle est insérée, puisque Roth se livre dans cette scène à un jeu retors avec les focalisations internes. Il s'agit bien là d'un passage où « l'herméneute se livre [...] à une série d'allégorèses pour faire des éléments qu'il a recueillis autant d'allégories de l'œuvre, afin de traduire le texte lu en méthode de lecture<sup>225</sup> ».

S'en tenir à une critique immanente n'est pas sans danger, encore moins avec un écrivain tel que Philip Roth. Dans les extraits adressés à la critique que je viens de mentionner, le narrateur brandit son autorité pour balayer les dissensions éventuelles, assimilant toute opposition à une trahison qui vaudrait, à qui oserait s'y livrer, une pluie d'insultes de la part de l'auteur. Enfermé dans une salle de classe après avoir été kidnappé par des inconnus, Roth réfléchit à la manière de raconter tout ce qui lui est arrivé à Jérusalem et sur la façon de les convaincre

---

<sup>220</sup> Florian Pennanech, « L'autorité de l'œuvre. Rhétorique du commentaire et postulat d'immanence », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 161.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>222</sup> Voir 2.1.1, au deuxième chapitre.

<sup>223</sup> Voir 2.3.3, au deuxième chapitre.

<sup>224</sup> Voir 2.2.1, au deuxième chapitre.

<sup>225</sup> Florian Pennanech, *op. cit.*, p. 164.

that I have not put anyone up to anything for any personal, political, or propagandistic reason whatsoever, that I have devised no strategy to assist Palestinians or to compromise Jews or to intervene in this struggle in any way? [...] that these events are empty of meaning, that there is no pattern or sequence arising from some dark or sinister motive of mine or any motive of mine at all, that this is in no way an imaginative creation accessible to an interpretive critique but simply a muddle, a mix-up, and a silly fucking mess ! (313)

Ces phrases martelées agissent sur le lecteur comme une incitation à interpréter le récit dans le même sens que le narrateur.

L'autorité dont il est fait usage, dans ce dernier cas, est celle qui est définie par Suleiman comme « négative » : « [U]n pouvoir ou une force à laquelle on veut et on doit résister – c'est ce que j'appellerais : "l'autorité comme cible", c'est-à-dire comme objet de résistance ou de contestation<sup>226</sup>. » Cette résistance ne peut s'effectuer par le seul recours à une critique immanente, puisque, explique Pennanech, « cette manière de légitimer le discours critique par une autorité de l'œuvre ainsi construite implique un certain type d'*ethos* de l'herméneute, qui tend à se nier comme tel, et, arguant de l'autorité des faits, s'efface devant l'œuvre pour la laisser "parler d'elle-même"<sup>227</sup> ».

L'autorité, dans *Operation Shylock*, puisqu'elle est simultanément problématisée – ce que j'analysais dans le premier chapitre – et réaffirmée au sein même du roman, rend compte d'un paradoxe mis au jour par Susan Sniader Lanser, pour qui « even novelists who challenge this authority are constrained to adopt the authorizing conventions of narrative voice, in order, paradoxically, to mount an authoritative critique of the authority that the text therefore also perpetuates<sup>228</sup> ». Ainsi, Roth invite son lecteur à un double mouvement contradictoire, l'incitant à la fois à une prise de distance vis-à-vis de ce qu'il est en train de lire *et* à une acceptation de la voix péremptoire de cet énonciateur.

---

<sup>226</sup> Jean-Louis Jeannelle, « Réflexions sur un parcours : entretien avec Susan Suleiman », dans Emmanuel Bouju (dir.), *op. cit.*, p. 499.

<sup>227</sup> Florian Pennanech, *op. cit.*, p. 169-170.

<sup>228</sup> Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 7. Citée par Andrée Mercier et Frances Fortier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *op. cit.*, p. 113.

### 3.2.4 Voix du texte, *ethos* de l'énonciateur

Si Roth offre à son lecteur la possibilité de résister à l'autorité narrative, on n'en conclura pas pour autant que le roman serait « un carrefour de voix “désoriginées”, [et qu']un “vrai” roman ne saurait véhiculer que des valeurs ambivalentes, éclatées, contradictoires, prises dans une relativité indépassable<sup>229</sup> ». Au contraire, à la suite de Jouve, il me paraît indéniable que le texte véhicule des valeurs, au sujet desquelles il estime que

le narrateur n'a pas besoin d'intervenir directement (c'est-à-dire en utilisant ce que G. Genette appelle “la fonction idéologique”) pour faire passer des valeurs; il a même tout intérêt à ne pas le faire : l'expression par les faits est beaucoup plus efficace que l'expression par les idées<sup>230</sup>.

Dans cette perspective, il s'agira de montrer comment, dans *Operation Shylock*, les valeurs sont transmises autant, voire davantage, par le contexte de l'énonciation des arguments (caractérisation des personnages, hiérarchisation de leur position et de leur crédibilité) que par le contenu même des discours. Ce faisant, il ne s'agit pas, je le rappelle, de confondre le narrateur-personnage avec l'énonciateur du texte, le premier n'étant, de fait, que l'une des manifestations de cette « instance qui fait autorité<sup>231</sup> ». Le roman tend d'ailleurs à exhiber cette autre instance : la préface et la note au lecteur ne peuvent être le fait du seul narrateur, puisque toutes deux confèrent un statut différent au texte. De même, au début du chapitre 8 que j'évoquais plus haut, la narration ne s'effectue plus au « je » mais est relayée par un narrateur manifestement extradiégétique, qui souligne cette distanciation, annonçant que « the writer [...] himself slips silently out of the plot » (245). Une fois de plus, Roth met ici à nu un procédé romanesque, désignant par cette formule l'idée que « le narrateur est lui-même soumis à une autorité textuelle supérieure<sup>232</sup> ». Cet « auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes<sup>233</sup> », qu'on le nomme « auteur

---

<sup>229</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 89.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>233</sup> Wayne Booth, « Distance et point de vue », dans Roland Barthes, Wayne Booth, Philippe Hamon et Wolfgang Kayser, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais» 1977, p. 92-93. Cité par Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 92.

impliqué (ou implicite) », énonciateur, voix du texte, renvoie à cette instance responsable des valeurs véhiculées par le texte. Autrement dit, cela renvoie à la notion d'*ethos*, que Dominique Maingueneau définit ainsi : « [L]es textes sont inséparables d'une "voix", d'un "ton" particuliers. [...] Ce sont, rappelons-le, autant de propriétés attribuables à la figure de l'énonciateur, nullement à l'auteur.<sup>234</sup> » C'est de cela que je vais tenter de rendre compte dans ma troisième partie.

### 3.3 L'ANALYSE DU DISCOURS DANS *OPERATION SHYLOCK*

La polyphonie d'*Operation Shylock* permet aux opinions contradictoires de s'exprimer, et l'on peut lire le roman comme la mise à l'épreuve d'une conscience vis-à-vis de tous les discours environnants, qui donnerait lieu à son tour à un discours propre, ainsi que l'explique Bakhtine :

Le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses œuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie : il les introduit dans son œuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître<sup>235</sup>.

L'énonciateur du roman se fait ainsi le relais de plusieurs voix, qu'il détourne au profit de son intention propre. Le narrateur-personnage d'*Operation Shylock* semble incarner ce second maître, dans la mesure où il détient, ultimement, l'autorité sur les autres discours du roman. Il est le point focal d'un débat autour duquel s'agitent plusieurs groupes de personnages exprimant des opinions polémiques provenant d'un large spectre politique. Point focal dans la mesure où c'est par lui que s'opère la mise au point, autrement dit la synthèse des opinions, de ce qu'il faut voir, de ce qu'il faut penser, d'autant plus que, on l'a dit, son autorité sur le récit est réactivée au sein même de celui-ci par le biais de son pouvoir de nomination du monde (voir 3.2.1) et de son statut d'écrivain (voir 3.2.2). Ainsi, d'une part, des valeurs sont

---

<sup>234</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup », 2003 [1986], p. 94.

<sup>235</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », trad. fr. de Daria Olivier, 1987 [1978], p. 120.

effectivement affirmées dans *Operation Shylock* et, d'autre part, le roman se trouve lui-même à reconduire certains préjugés ou stéréotypes, dévoilant l'énonciateur derrière le texte. Il s'agit donc ici de faire une analyse sociocritique du texte, qui consiste, explique Claude Duchet, à « interroge[r] l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences, et [à] formule[r] l'hypothèse de l'inconscient social du texte<sup>236</sup> ».

### 3.3.1 L'affirmation du sionisme<sup>237</sup> comme anti-pastorale

Lorsque le narrateur se décrit comme poussé par l'idéologie d'un non-idéologue de profession tel qu'il se conçoit lui-même<sup>238</sup>, il affiche son désir de se tenir loin d'un discours idéologique, entendu au sens de « discours fallacieux<sup>239</sup> » – ce qu'illustrent bien les diatribes de George Ziad –, mais il pointe aussi le paradoxe de voir l'idéologie se reconstituer dans le moment même où sa déconstruction est entreprise. Autrement dit, Roth n'exclut pas d'être lui-même la proie de l'idéologique, bien qu'en tant que romancier sa mission soit de s'en dégager le plus possible, conformément au rôle de la littérature qui, selon Macherey, « est de présenter l'idéologie sous une forme qui ne soit pas idéologique<sup>240</sup> ».

Tandis que Ziad se livre à la « fausse résolution d'un vrai débat » et tente d'« effacer toute trace de contradiction<sup>241</sup> » en utilisant des arguments biaisés, la structure du roman, par la polyphonie qui la caractérise, permet à l'inverse d'exposer plusieurs thèses opposées dont aucune ne peut définitivement contrecarrer les autres. De cette mise à distance de l'idéologique émerge l'affirmation d'un compromis, une position jugée plus raisonnable, dont j'ai déjà parlé : l'anti-pastorale. Elle se réalise dans les discours du soldat Gal et de

<sup>236</sup> Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 4.

<sup>237</sup> On se référera, pour une définition du terme « sionisme », à la note 198 : l'acceptation du terme auquel je renvoie est celle d'avant la création du pays, qui consiste à affirmer Israël comme terre des Juifs.

<sup>238</sup> « [T]he ideology of the professionally unideological like myself » (359).

<sup>239</sup> Isabelle Garo, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La fabrique éditions, 2009, p. 22. Garo part de la définition de Marx : « [U]ne pensée aux prises avec le réel, mais pour autant [...] fondamentalement aveugle à son origine : c'est du point de vue de son rapport à celle-ci qu'elle doit être analysée, et non pas seulement du point de vue de sa consistance logique ou de ses antécédents théoriques. » (p. 21)

<sup>240</sup> Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 99.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 97 pour ces deux citations relatives à l'idéologie.

Smilesburger lorsqu'ils évoquent le sionisme, perçu comme éloigné de tout manichéisme. Les violences qu'engendre le sionisme ne sont pas niées par ces deux personnages, qui entérinent en partie les propos tenus par Ziad – les tortures que celui-ci évoque sont confirmées par Smilesburger à la fin du roman<sup>242</sup> – tout en y apportant des nuances importantes qui mettent au jour tout ce que son discours comporte de caricatural. Son affirmation selon laquelle « [t]he first bone they break in defense – to put it charitably ; the second in winning ; the third gives them pleasure ; and the fourth is already a reflex » (155), est reprise par le soldat Gal, qui la nuance toutefois : « [S]ome of the boys *are* brutal. Most because they are frightened, some because they know the others are watching and they don't want to be cowards, and some because they think, "Better them than us, better him than me." » (170, souligné dans le texte). Par ailleurs, Smilesburger répond à l'accusation de Ziad qui estime que les Israéliens se servent de l'Holocauste pour justifier leurs forfaits : « Will I invoke the horrors of the Holocaust? Absolutely not. I don't justify myself in this way now and I will not stoop to doing it then. » (351) Le soldat Gal et Smilesburger, par leur prise de distance avec le fanatisme, semblent incarner des voix fiables. Elles sont d'ailleurs reprises par le narrateur à son propre compte lorsqu'à la question d'un chauffeur de taxi arabe, qui lui demande s'il est sioniste, il répond : « "Why do you keep asking that? If you mean Meir Kahare, then I am not a Zionist. If you mean Shimon Peres..." » (166), opinion qui trouve un écho dans la réponse du soldat Gal lorsque Roth lui demande combien de temps il souhaite aller étudier aux États-Unis : « "I don't know. If Sharon comes to power... I don't know." » (169) Smilesburger anticipe lui aussi les opinions de Roth :

You will say, "I did not approve of Sharon, I did not approve of Shamir, and my conscience was confused and troubled when I saw the suffering of my friend George Ziad and how this injustice had made him crazy with hatred." You will say, "I did not approve of Gush Emunim and I did not approve of the West Bank settlements, and the bombing of Beirut filled me with horror." (351)

En s'écartant des prises de position anti-israéliennes fanatiques, le roman en vient à discréditer le rejet d'Israël autant que son idéalisation : le sionisme de Gal et de Smilesburger

---

<sup>242</sup> George Ziad raconte : « [L]ast month they took a hundred boys, the occupiers. Held them for eighteen days. Took them to a camp near Nablus. Boys eleven, twelve, thirteen. They came back brain-damaged. Can't hear. Lame. Very thin. » (121) Smilesburger confirme, plus généralement, les forfaits commis sur les Palestiniens : « We have displaced them and we have oppressed them. We have expelled, beaten them, tortured them, and murdered them. » (349)

relève de cette anti-pastorale. Si Grumberg estime que « the desire to escape the complexities of the world, the act of retreat to a seemingly simple, totalizing and unifying place, and the fear of banishment from it – are central to the function of Israel and Diaspora in Roth's novels<sup>243</sup> », force est de constater que, dans *Operation Shylock*, l'État juif ne constitue pas cette retraite et cet éloignement de la complexité du monde, quand bien même cela aurait été le but recherché par les pionniers du sionisme<sup>244</sup>. C'est d'ailleurs ce que pointe Sophia Lehmann lorsqu'elle constate que, « [a]lthough there is perhaps an order in Israel, Roth cannot perceive it, because it seems "backwards" to his American sensibilities<sup>245</sup> ». C'est bien en tant qu'Américain, justement, que Roth regarde le Moyen-Orient, reconduisant depuis ce point de vue plusieurs préjugés et stéréotypes.

### 3.3.2 La figure de l'Arabe, l'« autre »

Parler du traitement du conflit israélo-palestinien chez Roth nécessite de replacer *Operation Shylock* dans le prolongement de l'autre roman « israélien » de Roth, *The Counterlife*, publié en 1986, dans lequel l'écrivain, selon Andrew Furman, met en scène seulement « two kinds – and only two kinds – of Middle Eastern Arabs : the "bad" Arabs who murder Jewish children and men (and torture the men first) and the "good" Arabs who speak a polite, subservient English to the American Jew<sup>246</sup> ». Les Israéliens, eux, sont perçus à travers plusieurs figures, au sein desquelles émerge celle du fanatique Mordecai Lippman, colonialiste, l'agresseur du Moyen-Orient<sup>247</sup>, résume Furman, contrebalancée par celle du

---

<sup>243</sup> Karen Grumberg, *op. cit.*, p. 38.

<sup>244</sup> Mon analyse prend le contrepied de celle de Karen Grumberg, pour qui Israël est le lieu de la pastorale, tandis que la Diaspora représenterait l'anti-pastorale : « In both *The Counterlife* and *Operation Shylock*, Israel, purportedly whole, secure, and authentic, is the site of modern pastoral for Jews. The experience of Diaspora, however, represented by literal and metaphorical wounds, mutilations and other distortions, symbolizes a state of lack or rupture », p. 39.

<sup>245</sup> Sophia Lehmann, « Exodus and Homeland : The Representation of Israel in Saul Bellow's *To Jerusalem and Back* and Philip Roth's *Operation Shylock* », *Religion & Literature*, vol. 30, n° 3, automne 1998, p. 91.

<sup>246</sup> Andrew Furman, « A New "Other" emerges in American Jewish Literature : Philip Roth's Israel fiction », *Contemporary Literature*, n° 36, décembre 1995, en ligne : [URL : <http://search.proquest.com/openview/de34c61b33e75707367dfce0b3bfccff/1?pq-origsite=gscholar>].

<sup>247</sup> « The agressor of the Middle East », *ibid.*, en ligne. Dans *The Counterlife*, Shuki Elchanan raconte à propos de Mordecai Lippman : « Lippman drives into Hebron with his pistol and tells the

journaliste modéré Shuki Elchanan, l'équivalent d'Aharon Appelfeld dans *Operation Shylock*. Elchanan fera remarquer :

By the way, you haven't met Lippman's Arab counterpart yet [...]. [...] if you haven't heard the Arabs talk about ruling, if you haven't *seen* them ruling, then as a satirist you're in for an even bigger treat. [...] the Arab ranting and bullshitting has a distinction all its own, and the characters spewing it are no less ugly<sup>248</sup>.

Cette contrepartie à Lippman se trouve finalement incarnée, dans *Operation Shylock*, par George Ziad, au sujet duquel Furman affirme qu'il est le premier personnage de Palestinien consistant de la littérature juive<sup>249</sup>. Pour autant, si l'Arabe a une voix ici, elle est loin d'être modérée, d'une part, et c'est la seule, d'autre part, si l'on considère que Kamil ne constitue qu'un personnage très secondaire. Ainsi, le juif modéré existe chez Roth (Shuki Elchanan dans *The Counterlife*, Aharon Appelfeld dans *Operation Shylock*), mais pas l'Arabe modéré. Et si l'absence de voix palestinienne, dans *The Counterlife*, a pour effet de consolider les stéréotypes faciles de l'Autre arabe, pour paraphraser Furman<sup>250</sup>, qu'en est-il de la seule présence, dans *Operation Shylock*, d'une voix arabe fanatique? Furman a beau affirmer que l'argument de Ziad selon lequel Israël utiliserait l'Holocauste pour justifier ses actes met le doigt sur des critiques de gauche formulées à l'égard d'Israël, faisant en sorte que la voix de Ziad s'avère crédible (ne serait-ce que pour faire entendre des préoccupations contemporaines<sup>251</sup>), il n'en demeure pas moins que les prises de position de ce dernier sont contestées de façon véhémente par le narrateur et que sa personnalité est décrédibilisée, comme je le montrerai plus loin. Ziad demeure ainsi l'unique voix à incarner l'homme arabe au milieu de multiples voix israéliennes, et cet Arabe est rempli de rage.

---

Arabs in the market how the Jews and Arabs can live happily side by side as long as the Jews are on top ». (Philip Roth, *The Counterlife*, *op. cit.*, p. 75.)

<sup>248</sup> Philip Roth, *The Counterlife*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>249</sup> « Jewish literature's first significant Palestinian character », Andrew Furman, *op. cit.*, en ligne.

<sup>250</sup> « [S]olidify comfortable stereotypes of the Arab other », *ibid.*, en ligne.

<sup>251</sup> « Ziad's voice is certainly a credible one that reverberates thunderously through our present *zeitgeist* », *ibid.*, en ligne.

Dans les autres discours, la référence aux Arabes reconduit systématiquement une image stéréotypique : l'Arabe belliciste, voire barbare. Dès le premier chapitre, Moishe Pipik<sup>252</sup> estime qu'Arafat envisage la même solution finale qu'Hitler (43) : « Exterminating a Jewish nation would cause Islam to lose not a single night's sleep, except for the great night of celebration. » (45) Ces propos rappellent ceux de Lippman dans *The Counterlife* : « Islam is not plagued by niceys and goodies who want to be sure they don't do the wrong thing. Islam wants one thing only : to win, to triumph, to obliterate the cancer of Israel from the body of the Islamic world.<sup>253</sup> » Le préjugé de la violence des Arabes est également présent dans le fait que le cousin de Roth, Apter, l'un des rares personnages associés au pathos<sup>254</sup>, n'ose plus se rendre dans la vieille ville, de peur d'être poignardé par des Arabes (263).

En outre, deux discours opposent la manière de se comporter des Arabes et des Juifs. Chez les Arabes prévaut la *taqiya*, qui consiste en la dissimulation par l'individu de ses véritables pensées, dans la mesure où celles-ci pourraient le mettre en danger, la sincérité et la franchise n'étant ainsi pas des valeurs requises dans la culture musulmane (145); elle s'oppose, selon les termes de l'avocat juif orthodoxe Shmuel, à l'habitude des Juifs de dire tout ce qui leur passe par la tête (146). Ainsi, le Juif pêcherait par excès de franchise<sup>255</sup>, tandis que l'Arabe serait enclin à la fourberie. Kamil et Ziad illustrent tous deux la *taqiya* : d'apparence débonnaire, ce sont deux hommes séduisants qui plaisent aux femmes<sup>256</sup>; ils confient leurs opinions à Roth en se croyant en terrain ami. S'il a su se dissimuler sous un

---

<sup>252</sup> Certes, le discours de Moishe Pipik est discrédité par Roth. Mais justement, la réponse de Roth porte sur son opposition à un retour des juifs en Europe, aucunement sur la barbarie supposée des Arabes, qu'il ne conteste pas.

<sup>253</sup> Philip Roth, *The Counterlife*, *op. cit.*, p. 117, souligné dans le texte.

<sup>254</sup> Rescapé de la Shoah, Apter est décrit comme un « unborn adult [...] underdeveloped as a man », ayant la fragilité d'un enfant : « Apter had begun to cry. Because of the violence, he told me, because of the Arabs throwing stones. He was too frightened to leave his room » (124). Il est une victime de l'histoire, constamment humilié dans sa vie quotidienne : « In Apter's stories, people steal from him, spit at him, defraud and insult and humiliate him virtually every day » (58). Plus loin est réitérée la description de sa fragilité : « [T]he thought of his vulnerability, of his lonely, fear-ridden, fragile existence » (262).

<sup>255</sup> Si la duplicité caractérise également Smilesburger (il se présente d'abord comme un joaillier de Brooklyn à la retraite, puis comme un agent du Mossad, et l'on apprend finalement que Smilesburger n'est pas son vrai nom), le fait qu'elle soit révélée par le personnage lui-même la rend caduque.

<sup>256</sup> Kamil est décrit par Roth comme « a ladies'man » (140) et Ziad par l'avocat Shmuel comme « an intellectual playboy » (147).

masque de bonhomie lorsqu'il vivait à Chicago, Ziad, après son retour à Jérusalem, laisse éclater ce qui fut trop longtemps dissimulé, perdant tout contrôle, l'hystérie remplaçant la *taqyia*, tandis que sous l'impassibilité de Kamil se cache « an attacker whose onslaught was tamed by a cunning camouflaged to look just like forbearance » (143).

De tels comportements suscitent inmanquablement la méfiance et agissent comme un appel à la prudence dans les relations avec les Palestiniens. C'est du moins ce qu'avance le narrateur lorsqu'il s'étonne que les habitants de Jérusalem continuent de fréquenter le marché, où règne une intense animation, bien que ce soit un endroit où les « terroristes » frappent fréquemment (118). De même, au tribunal de Ramallah, alors que des militaires armés ont vérifié les papiers de Roth et de son vieil ami, le narrateur s'étonne que tous deux puissent se déplacer à leur gré dans l'enceinte du tribunal, sans qu'on sache s'ils portent des armes sur eux : « [W]e had only to roll a grenade through the open door to take our revenge for Kamil's brother. » (149) Ces remarques vont de pair avec le préjugé défavorable qu'entretient le narrateur à l'endroit des Arabes. Lorsqu'il est kidnappé, il vomit et ses ravisseurs lui donnent tout le temps de se laver dans une salle de bain, ce qui lui fait supposer qu'il n'a pas été kidnappé par des Palestiniens, mais par des Juifs orthodoxes qui conspirent avec Moïshe Pipik (309). Il lui faudra toutefois reconnaître la naïveté qui consiste à croire qu'il n'a rien à craindre des Juifs, comme si ceux-ci ne pouvaient le frapper, le torturer, voire le tuer (311).

Par ailleurs, le stéréotype de l'Arabe servile envers le Juif américain, déjà visible dans *The Counterlife*, est également reconduit par le biais des propos de Ziad, lorsqu'il affirme : « I lived with *real* Jews, at Harvard, at Chicago, with *truly* superior people, [...] to whom I did indeed feel inferior and *rightly* so » (126, souligné dans le texte), ou lorsqu'il confesse à Roth : « You look great. Still so thin ! You look like a Jewish baron, like a Rothschild from Paris. » (122) Ziad assure d'ailleurs à Roth que la solution aux problèmes des Israéliens vient de lui, un Juif, déplorant au passage « a lunatic utopian Palestinian dream » (137) : « [W]e all need you, the occupiers as much as the occupied need your Diaspora boldness and your Diaspora brains. » (137) Alors même que Ziad est rentré à Jérusalem pour défendre la cause palestinienne, il demeure aliéné aux valeurs de la hiérarchie sociale occidentale dont son peuple fait les frais, ce que ne manque pas de remarquer l'avocat Shmuel, déclarant à Ziad :

« [Y]ou judge them [les Palestiniens], if I may say so, almost with the eyes of a condescending Israeli imperialist dog. » (147)

En somme, *Operation Shylock* présente l'Arabe avec peu d'empathie. Ainsi que le note Furman au sujet de *The Counterlife*, on peut se demander ce que donnerait une voix palestinienne mesurée, *Operation Shylock* n'explorant jamais cette éventualité. Le Palestinien réfléchi demeure largement un « impensé » du texte, et l'on pourrait qualifier d'idéologique ce silence – dans la mesure où, comme l'explique Macherey, « une idéologie est faite de ce dont on ne parle pas<sup>257</sup> » –, si ce n'était que Roth désamorçe en partie<sup>258</sup> cette absence en constatant par le biais de la voix de Smilesburger : « [W]e have done unto the Palestinians what the Christians have done unto us : systematically transformed them into the despised and subjugated Other, thereby depriving them of their human status. » (350) On peut aisément voir dans cette phrase un aveu de la part du narrateur lui permettant d'anticiper les critiques à ce sujet. Quoi qu'il en soit, la figure du Palestinien demeure caricaturale, trahissant le peu d'empathie de l'énonciateur pour les revendications du peuple palestinien.

### 3.3.3 La lutte des Palestiniens, une cause valable?

Si la violence à l'égard des Palestiniens n'est pas niée dans *Operation Shylock*, leur combat n'est cependant jamais évoqué sous le jour d'une cause légitime. Le fait de faire porter ce combat par George Ziad – élevé aux États-Unis, il aurait très bien pu rester à l'écart du débat et conserver un mode de vie américain – amène à ne considérer la lutte du personnage que sous l'angle de sa loyauté envers son père<sup>259</sup>, puisque Ziad n'a pas lui-même subi directement les conséquences de l'installation des Juifs en Israël. La question du rapport conflictuel entre les pères et les fils a lieu en trois temps : d'abord l'aveu de Ziad, qui a voulu

<sup>257</sup> Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 98.

<sup>258</sup> Et en partie seulement car le constat n'enlève rien au fait que le roman met en place ce silence, qu'il fait preuve d'un inconscient, dont Macherey dit bien que « s'il [le texte] se tait, c'est sur ce dont il n'a rien à dire », *ibid.*, p. 98.

<sup>259</sup> Le dilemme entre loyauté envers le milieu social, familial, ethnique, et libération individuelle parcourt obsessionnellement l'œuvre rothienne. Nathan Zuckerman est perçu comme un traître par la communauté juive et par sa famille avec la parution de *Carnovsky* (transposition romanesque des critiques reçues par Roth après la parution de *Portnoy's Complaint*). Dans *The Human Stain*, Coleman Silk se fait passer pour un Blanc et coupe tout lien avec sa famille, marquant ainsi son refus de l'héritage de l'histoire noire.

revenir sur les terres de son père; puis la prise de position du narrateur sur le sujet; enfin, l'intervention rageuse d'Anna, la femme de Ziad.

En premier lieu, George raconte à Roth comment l'obsession de son père pour la Palestine a gâché sa jeunesse :

I couldn't forgive him his despair for the almond trees. The trees particularly enraged me. When he had the stroke and died, I was relieved. I was in Chicago and I thought, "Now I won't have to hear about the almond trees for the rest of my life. Now I can be who I am." And now the trees and the house and the garden are all I can think about. My father and his ranting are all I can think about. I think about his tears every day. And that, to my surprise, is who I am. (120-121)

Plus loin, le narrateur revient à son tour sur l'engagement de Ziad pour la cause qu'il avait d'abord voulu fuir :

The shaming nationalism that the fathers throw on the backs of theirs sons, each generation, I thought, imposing the struggle on the next. [...], and here is another father in the heartbreaking history of fathers, who expects everything blindly selfish in a young son to capitulate before his own adult need to appease the ghost of the father whom he had affronted with his own selfishness. (151)

Enfin, Anna s'en prend à son tour à cette obligation morale de Ziad envers son père et, ce faisant, englobe dans sa critique les autres militants palestiniens : « These perpetual little brothers, claiming they can't live, they can't breathe, because somebody is casting a shadow over them ! The moral childishness of these people ! [...] the sentimentality of these childish, stupid ethnic mythologies » (160-161).

La loyauté de George Ziad envers son père, perçue d'abord comme un revirement inattendu, prend une tournure tragique avec le commentaire du narrateur qui exprime l'idée que son ancien ami d'université serait le jouet du destin<sup>260</sup>, discours entériné par Anna qui réitère la fatalité du rapport entre les pères et les fils en y adjoignant un jugement de mépris à l'encontre de son mari et du militantisme palestinien en général. Amplifiant tour à tour le propos, les trois discours illustrent la cohérence de l'orientation du roman. Au lieu que chaque personnage apporte un angle de vue différent sur Ziad – son opinion sur lui-même, celle du narrateur et celle de sa femme auraient pu diverger –, celui-ci demeure perçu sous un seul angle : celui de sa relation de subordination à la volonté paternelle, qui fait de celle-ci la

<sup>260</sup> Le narrateur se demande : « Yet for George himself had there been a choice? » (160)

seule motivation du personnage à mener la lutte pour les Palestiniens et qui sous-entend que la même motivation est à l'œuvre chez les autres Palestiniens. Cette construction du roman, qui, à partir de plusieurs voix de personnages bien différents, ne laisse, contre toute attente, entrevoir qu'un seul angle de vue (ici la question de la loyauté envers le père), rend perceptible l'énonciateur dissimulé derrière chaque voix et contribue à réduire la portée de la polyphonie à l'expression d'un point de vue relativement homogène et orienté en défaveur de la cause palestinienne. On perçoit cet énonciateur lorsque Roth avance, juste après s'être rendu compte que son vieil ami s'est transformé en virulent militant de la cause palestinienne : « I did not want to hear him tell me how it was the Holocaust survivors, poisoned by their Holocaust pathology, against whose "will to dominate" the Palestinians had for over four decades now been struggling to survive » (124), discours effectivement longuement tenu par Ziad quelques pages plus loin (131-135). En annonçant, l'air de rien, un discours caricatural que le personnage va tenir par la suite, le narrateur en oriente déjà l'interprétation : le lecteur comprend que c'est là un refrain connu et prévisible. Ce procédé, allié aux jugements portés sur l'attitude et les propos outranciers de Ziad, laisse peu d'autonomie au lecteur pour se faire sa propre opinion du personnage – et *a fortiori* sur la cause palestinienne –, manipulé qu'il est par l'énonciateur.

La lutte des Palestiniens est, en effet, décrédibilisée par l'outrance des propos et par le comportement obsessionnel des deux personnages qui l'incarnent. Chaque fois qu'il apparaît dans le roman, George Ziad est décrit comme un survolté<sup>261</sup>, et l'insistance des descriptions sur son état d'agitation crée une atmosphère oppressante qui n'est pas sans rappeler celle que l'attitude de Kamil fait peser sur le narrateur, au point que celui-ci quitte la salle du tribunal :

---

<sup>261</sup> À chaque rencontre avec George Ziad, le narrateur décrit son état nerveux : « The gush, the agitation, the volubility, the frenzy barely beneath the surface of every word he babbled, the nerve-racking sense he communicated of someone aroused and decomposing all at the same time, of someone in a permanent state of imminent apoplexy » (122-123) ; « in the state of agitation he was in » (123) ; « the veins strung out like cables in his neck and his fingers in motion all the while, rapidly flexing open and shut through there were something in the palm of each hand out of which he was squeezing the last bit of life » (127) ; « he was out of control, convulsed by all his contradictions [...] the overexcitability, the maniacal loquacity, the intellectual duplicity, the deficiencies of judgement, the agitprop rhetoric » (152) ; lorsqu'il le revoit le lendemain, « he was in the same pitch of emotion as when I'd left him the evening before. » (270)

Kamil once again whispering directly into my face, [...] pressing his thumb into my upper arm. [...] Then he puts his lips to my ear to hiss [...]. The next time Kamil turned to whisper to me, he took my hand in his as he spoke. [...] Kamil's whispering was beginning to get on my nerves [...]. Again there was the pressure of Kamil's shoulder against my own and his warm breath on my skin. [...] Then he was at my ear again. (141-142)

Ces deux personnages ressassent leur propos sans discontinuer. Ziad répète le mot « Holocaust » (treize occurrences en cinq pages, [131-135]), « victim », « victims », « victimization », « victimizing » (dix occurrences en trois pages, [132-134]), « mythology » (cinq occurrences en trois pages, [133-135]), « arrogance » (quatre occurrences en quatre pages, [122-125]). Kamil fait référence à l'Afrique du Sud à quatre reprises en deux pages (141-142) pour en venir à assimiler les Israéliens aux nazis.

Comparé à ces deux personnages caricaturaux adonnés à l'escalade verbale, le narrateur apparaît très raisonnable et parvient à susciter l'adhésion du lecteur à ses jugements au sujet de Ziad : « [A] pungent ideological mulch of overstatement and lucidity, of insight and stupidity » (129); il désigne le caractère politiquement « intoxiqué » (129) de Ziad, dans la mesure où celui-ci s'oppose à l'existence même d'Israël. De même, l'opposition ferme de Roth à la comparaison effectuée par Kamil avec l'Allemagne nazie (« “Look,” [...] “Nazis didn't break hands. They engaged in industrial annihilation of human beings. [...]” » [142]) a l'avantage de lui éviter d'avoir à répondre du rapprochement avec l'Afrique du Sud, qui, lui, n'est pas totalement dénué de pertinence. Une seule phrase dans le roman exprime de l'empathie envers Ziad : « [M]aybe it just came down to injustice ; isn't a colossal, enduring injustice enough to drive a decent man mad? » (152); mais cette hypothèse n'est pas développée, si ce n'est par le discours de Smilesburger sur l'innocence des Palestiniens.

### 3.3.4 L'Arabe dans l'ombre du Juif

Dans l'imaginaire à l'œuvre dans *Operation Shylock*, tous les discours convergent vers les questions relatives aux Juifs, à leur histoire, à leur identité, à leurs intérêts. Situer un roman en Israël et ne faire des Palestiniens qu'un arrière-plan, dans l'ombre des Juifs, n'est pas sans effet politique, voire idéologique. L'exemple le plus frappant est le diasporisme de Moïshe Pipik, dont l'objectif n'est aucunement de trouver une solution au conflit israélo-palestinien (« I am for the Jews and Israel is no longer in the Jewish interest » [41]); bien que

Ziad veuille le récupérer dans ce dessein, le diasporisme est « a solution not to Arafat's Jewish problem but to ours [les Juifs] » (44). Aucune allusion n'est jamais faite, dans le discours du double de Roth, au sort des Palestiniens. S'il considère Israël comme un échec, c'est parce que l'État juif place les Juifs en danger d'être de nouveau exterminés. Tout le discours qu'il tient au sujet du diasporisme est ainsi dirigé vers la question de l'intérêt des Juifs, le sort des Palestiniens n'étant jamais évoqué. Sa compagne Jinx Possesski confirme cette obsession de Moishe Pipik au narrateur, affirmant que « [n]ight and day, since his cancer, his life has been dedicated to the Jews » (91).

Ziad lui-même, lorsqu'il se lance dans sa diatribe hystérique, exprime avant tout son obsession des Juifs : « Jews! Jews! Jews! How can I not think continually about Jews! Jews are my jailers, I am their prisoner. » (136) Ironiquement, dans la mesure où ce passage dissimule mal l'énonciateur derrière le personnage, Roth voit dans l'obsession de Ziad celle-là même qui est au cœur de son travail d'écrivain :

the pervasive, engulfing wearying topic that encapsulated the largest problem and most amazing experience of my life and that, despite every honorable attempt to resist its spell, appeared by now to be the irrational power that had run away with my life – and, from the sound of things, not mine alone... that topic called *the Jews*. (130, souligné dans le texte)

Ce sont ses propres préoccupations que l'énonciateur met en scène par l'intermédiaire des différents personnages, son obsession des Juifs et de l'antisémitisme. D'ailleurs, Furman remarque dans son analyse que Roth a pu craindre que Ziad soit perçu comme un stéréotype de l'Arabe : « Wary, perhaps, that readers will insist upon seeing Ziad as the Arab, Roth casts doubts upon Ziad's ostensibly radical agenda. Ziad, it finally appears, may be an informant for Israel who plays the role of radical as subterfuge<sup>262</sup>. » Mais si, en effet, cette possibilité désamorce le fanatisme du personnage, elle concourt aussi à atténuer la portée de la seule voix du roman qui revendique une lutte contre ceux que Ziad nomme « les occupants » (121).

Son personnage est aliéné aux obsessions personnelles de l'énonciateur, qui, on peut l'affirmer, reste étranger à la cause palestinienne, non pas en la niant, mais en ne lui offrant jamais une voix crédible dans le roman. Il est ainsi difficile de lire dans les propos de Ziad

---

<sup>262</sup> Andrew Furman, *op. cit.*, en ligne.

autre chose qu'une haine des Juifs. La référence à son père, dont les terres ont été spoliées, ne sert que de prétexte, de bougie d'allumage à son discours. Celui-ci, ensuite, porte sur l'histoire de l'arrivée des Juifs en Israël, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, le nazisme, l'après-guerre, la guerre des Six Jours, s'étend longuement sur la mythologie de la victimisation des Juifs (133) et réitère *ad nauseam* l'argument selon lequel les Juifs se serviraient de l'Holocauste pour justifier leurs conquêtes des Territoires occupés («the cynical institutionalization of the Holocaust» [132], «this Shoah business» [133]). Dans cette tirade, pas un mot sur les Palestiniens. Il n'en est pas davantage question par la suite. Le militantisme de Ziad est tourné vers le passé, tissé de ressentiment, sans aucune projection dans l'avenir. Encore une fois, le débat s'appuie sur une position peu recevable, alors qu'il aurait été plus stimulant de le faire porter sur l'actualité de la région. Si la première Intifada qui se déroule au moment du récit est à plusieurs reprises mentionnée, si les souffrances palestiniennes sont épisodiquement rappelées (au procès de Ramallah, dans le discours du soldat Gal), ces éléments demeurent toujours en toile de fond, un arrière-plan qui n'est pas investi véritablement par les discours. Ainsi, l'exil de la famille d'Anna est mentionné au détour d'une phrase, sans plus de commentaires : « [D]uring Anna's childhood, this had been a family compound full of brothers and cousins but most of them had emigrated by now » (153), alors que cet élément d'information aurait pu donner lieu à une de ces histoires qui, au dire du narrateur, l'interpellent et le passionnent. Or, il ne manifeste que peu, voire pas d'intérêt pour le récit du peuple palestinien.

En plus de cette absence de curiosité à l'égard du point de vue palestinien, le narrateur laisse transparaître, au détour de plusieurs phrases, un regard occidentalocentriste, notamment lorsqu'il décrit la maison de George et Anna à Ramallah :

the chill pervasive dankness that went right to one's bones. [...] This above-ground cellar, *after Boston*. The cold smell of a dungeon on top of everything else. There was also the smell of a kerosene heater burning – one that might not have been in the best state of repair – [...] though I could see how the place might have its charm once the weather grew warm, right now this wasn't a home to inspire a mood of snug relaxation. (153-154, je souligne)

La description détaillée vise clairement à mettre en opposition la vie du couple à Ramallah à celle qu'il menait auparavant à Boston, laissant entendre que cette dernière serait plus souhaitable, parce que plus confortable. Le narrateur décrit Anna comme « this preyed-upon

animal who lives by night – *if you can call it living* – and during the day is gone. » (153, je souligne) Certes, le narrateur a rendu compte du fait qu'Anna vit dans l'angoisse permanente que des soldats israéliens surgissent dans la nuit et arrêtent son fils de quinze ans Michael (150), mais cela suffit-il pour considérer que sa vie n'en est pas vraiment une?

Plus généralement, les références à l'Occident qui parsèment le roman trahissent une hiérarchisation de valeurs (mode de vie occidental/mode de vie oriental, classe sociale privilégiée/classe sociale défavorisée, beauté et bonnes manières/laideur) qui n'est pas questionnée par le romancier, qui est donnée comme allant de soi. Ainsi l'antiquaire Supposnik qui parle anglais « in the *impeccable* accent of the educated English upper class » (273, je souligne); ainsi Ziad qui impose à son fils un mode vie « démodé » (151), toujours en opposition à la vie bostonienne où il était lui-même populaire en raison de son parcours : ses références – « a Harvard-educated Egyptian enrolled in Chicago to study Dostoyevsky and Kierkegaard » (120) –, ses bonnes manières de « young gentleman we all so admired for his suavity and his slick composure » (123). Ces citations établissent clairement que l'affiliation du jeune homme à la culture occidentale constituait une forme d'ascension pour cet Égyptien d'origine et qu'à l'inverse son retour à Ramallah est une déchéance.

Enfin, une idéologie coloniale s'exprime dans le faux journal de Klinghoffer. Il y est question de changements bénéfiques apportés par l'installation des Juifs en Israël<sup>263</sup> tandis que la référence aux Arabes est dépréciative : « [T]he Arab quarter. Full of stores which are small stalls. Smells and dirt predominant. » (326) Cette vision entérine le présupposé selon lequel la colonisation – le sionisme, ici – représenterait un progrès, sans que soit questionnée la volonté de la population locale d'accéder à ce prétendu développement. Or, cette vision nettement idéologique n'est pas relevée par le narrateur dans le texte qu'il rédige en guise d'introduction au journal (commande passée par l'antiquaire Supposnik), qui met l'accent sur le caractère extrêmement ordinaire des entrées, sur leur inoffensive banalité (328), alors que le texte de Klinghoffer ne se contente pas de parler des plaisirs du voyage et l'amour porté à sa femme. Encore une fois, le silence en dit long sur ce que l'énonciateur tend à valoriser.

---

<sup>263</sup> « The old Arab city of Yaffo is being torn down and instead of slums that have existed for years a new city has been planned and is being erected » (324); « What activity. New roads. New factories » (325); « modern living, good roads, trucks, busses, cars, air conditioning, to make life better » (325).

Ainsi, l'allusion au colonialisme au moment où Roth veut quitter la salle du tribunal de Ramallah : « Mr. Roth is morally appalled by our neocolonialism » (143), est contredite par le fait que le narrateur ne souhaite, en fait, que se débarrasser de la présence envahissante de Kamil et sans doute aussi, ce faisant, du problème palestinien.

J'ai rendu compte, dans le deuxième chapitre, de la volonté de Roth d'être lu dans une perspective esthétique et non pas éthique<sup>264</sup>. Ce travail de mise au jour des valeurs diffuses du texte, qui ne sont certainement pas sans incidence sur l'interprétation, m'amène à me questionner sur le caractère intentionnel de leur présence dans le roman. En d'autres termes, s'il est indéniable qu'*Operation Shylock*, à l'instar de tout roman, transmet, même involontairement, des valeurs et même une éthique – l'antipastorale en est une –, Roth a-t-il souhaité prendre parti dans le conflit israélo-palestinien? L'un des derniers discours du roman, où l'agent du Mossad Smilesburger reconnaît la culpabilité des sionistes envers le peuple palestinien, est un des éléments qui donnent à penser que Roth cherche à se dégager d'un parti pris trop visible par l'apport d'un contre-discours; mais parce qu'il n'intervient qu'à la toute fin de roman, comme pour anticiper les critiques, il ne saurait faire oublier tout ce qu'*Operation Shylock* a mis en place dans sa presque totalité<sup>265</sup>.

Par ailleurs, une scène<sup>266</sup> est emblématique du paradoxe de l'énonciation dans *Operation Shylock* en ce qu'elle vient illustrer la place qu'entend occuper le narrateur au milieu de ce conflit. Lorsqu'il assiste à un épisode de l'Intifada depuis la fenêtre de son hôtel, Roth hésite :

---

<sup>264</sup> Voir 2.1.1, au deuxième chapitre.

<sup>265</sup> Tout comme la note finale, qui avoue le caractère fictif des événements relatés, n'efface pas complètement dans l'esprit du lecteur la lecture crédule qu'il a pu faire avant.

<sup>266</sup> Une autre scène remplit la même fonction : il s'agit de celle que je prenais en exemple de la réflexion éthique portée par le roman, lorsque Roth décide de rester à Jérusalem en se remémorant une caricature antisémite (voir note 189).

These are rocks, I thought, to split open the heads of Jews, but I also thought, *I belong elsewhere, this struggle is over territory that is not mine...* I counted the number of rocks they were moving. When I reached a hundred I could stand it no longer, and I called the desk and asked to be put through to the police. (216, je souligne)

Roth justifie dans un premier temps son inaction par le fait que ce qui se passe au Moyen-Orient ne le concerne pas. Cette justification n'est pas sans rappeler, *a contrario*, la phrase de Jean-Paul Sartre, qui considère que « l'intellectuel est ainsi fait qu'il se mêle toujours de ce qui ne le regarde pas<sup>267</sup> », posture à laquelle le narrateur s'oppose, avant de finalement appeler la police, autrement dit de prendre parti pour l'ordre israélien contre les Palestiniens.

Par ailleurs, lorsqu'il est sollicité par Smilesburger en vue d'une mission d'espionnage pour le compte du Mossad, Roth exprime son refus en réitérant son statut d'écrivain : « I am an American citizen, I am here to interview another writer. I am here to talk to him about his books. » (347) Le fait qu'il achève son récit en affirmant avoir bel et bien effectué cette mission brouille ironiquement l'interprétation, comme à plusieurs reprises dans le roman. Le narrateur semble sans cesse vouloir retourner les situations, ce qui manifeste, d'une part, son refus de trancher – ce que Lehmann ne manque pas de rapprocher de la postmodernité du roman : « Thus the chaos in Israel becomes a question not only of racial and national politics but of a postmodern uncertainty about the existence of structure and order in the world<sup>268</sup> » –, mais aussi, d'autre part, une manière de ne pas être pris au piège d'un parti pris que pourrait lui attribuer la critique<sup>269</sup>.

Il apparaît clairement que Roth cherche, dans *Operation Shylock*, à se détacher le plus possible d'une prise de position ferme sur le conflit israélo-palestinien. Comme le constate Garand, « [a]près une si longue histoire de représailles de part et d'autre, est-il encore possible de déterminer lequel des deux camps serait légitime, lequel serait coupable? Devant un problème d'une telle ampleur, il est inévitable de se demander : que peut la littérature<sup>270</sup>? »

<sup>267</sup> Madeleine Gobeil et Claude Lanzmann, « Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir », *Dossiers*, n° 12, mars 1967, Montréal, Radio-Canada, vidéo en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=0oqsKSDXN2Y].

<sup>268</sup> Sophia Lehmann, *op. cit.*, p. 91.

<sup>269</sup> Voir 3.2.2, dans ce chapitre, au sujet de l'anticipation des critiques.

<sup>270</sup> Dominique Garand, « Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, en ligne : [URL : http://id.erudit.org/iderudit/0181

Que peut *Operation Shylock*? Prendre ses distances avec les idéologies, qu'il s'agisse de l'antisémitisme, du sionisme ou du diasporisme, en s'en faisant le redoutable satiriste. Il faut reconnaître, à la suite de Donald Thomas, que le double de Roth lui permet d'explorer un territoire qui, « even for a Jewish writer of notable courage and independence, must still seem impermissible<sup>271</sup> ». C'est en effet une plage de liberté absolue que le narrateur d'*Operation Shylock* revendique, ainsi que l'atteste cette déclaration péremptoire : « I hadn't chosen to be a writer, I announced, only to be told by others what was permissible to write. The writer redefined the permissible. That was the responsibility. » (377, souligné dans le texte) On comprend ici qu'il s'agit principalement d'une liberté vis-à-vis de la communauté juive, et de ce qu'il est admis d'exprimer au sujet des situations impliquant les Juifs, en particulier au sujet d'Israël. Cela n'empêche pas l'écrivain d'être situé dans le débat, en tant qu'Occidental, valorisant le point de vue israélien au détriment du point de vue arabe. Ainsi, cette prise de liberté de l'écrivain, si elle peut paraître progressiste, voire transgressive, en comparaison de ce que d'autres écrivains juifs ont pu écrire, pourra également être interprétée comme conservatrice pour un lectorat sensible à la cause palestinienne.

---

62ar]. Garand ajoute ensuite : « Et si un écrivain d'origine arabe aborde de front la question, peut-il le faire sans parti pris ? » La question du parti pris se pose également pour un écrivain juif tel que Roth.

<sup>271</sup> Donald Michael Thomas, « Face to Face with His Double », *The New York Times*, 7 mars 1993, en ligne : [URL : <https://www.nytimes.com/books/98/10/11/specials/roth-shylock.html>].

## CONCLUSION

Le brouillage entre fiction et référentialité, la capacité de ces deux régimes de narration à énoncer des discours valables dans le monde réel, et donc la partition entre non-sérieux et sérieux des discours romanesques, sont au cœur du projet littéraire d'*Operation Shylock*. Ce sont ces questionnements qui ont fait naître mon désir de travailler sur ce roman de Philip Roth.

À l'origine de ma recherche se posait la question de l'intérêt pour les récits de fiction. Lorsqu'on est enfant, la curiosité pour les histoires va souvent de pair avec les questions « Est-ce que c'est vrai? Est-ce que ça s'est vraiment passé? », qui sont ainsi les premières tentatives d'appréhension de la vérité et du mensonge, autrement dit de la démarcation entre ce que l'on est en droit de croire, pour construire notre connaissance du monde, de ce qu'il faudrait rejeter comme étant mensonger. Pourtant, la feintise mise au jour, l'on continue de se raconter des histoires et d'y prendre plaisir. Pourquoi éprouvons-nous ce besoin de fictions? Certains argueront que nous nous plaisons à cultiver une vision fantasmée de la réalité pour en oublier les difficultés. Cette hypothèse soulève deux éléments importants. D'une part, elle envisage la fiction comme une fuite par la représentation et, d'autre part, elle sous-entend qu'il existerait une réalité envisageable sans le recours à la fiction. C'est là une évidence pour ceux qui rejettent la lecture de romans, leur préférant les essais, « plus sérieux ». Le lecteur de romans souscrit au contraire – consciemment ou non – à l'hypothèse que notre vision du monde est immanquablement contaminée par la fiction, autant celle que les autres imaginent sur nous que celle que nous formons sur ce qui nous entoure. Partant de ce constat, les romans constituent des supports tout aussi valables pour tenter de comprendre le monde que des écrits référentiels – entendus comme renvoyant à des faits attestés – tels que les articles de journaux, les essais, les récits biographiques et autobiographiques<sup>272</sup>.

L'un des objectifs de mon mémoire était de mettre au jour et de comprendre le fonctionnement des procédés de la fiction dans *Operation Shylock* afin d'en extraire ce qui

---

<sup>272</sup> Il resterait d'ailleurs à prouver qu'ils ne sont pas eux-même empreints d'une part de fiction.

pouvait y être analysé comme une réflexion politique sérieuse à propos de l'existence d'Israël comme terre des Juifs. L'intuition qui a orienté ma recherche fut que, toute jubilatoire que soit l'intrigue complexe d'*Operation Shylock* pour le lecteur, celle-ci n'en demeurait pas moins un prétexte pour installer un débat politique débordant largement de cette intrigue (au point de la reléguer parfois à l'arrière-plan) et générant deux modes de lecture distincts : tantôt un mode axé sur le suspense généré par le roman d'espionnage, tantôt une réflexion directement aux prises avec le conflit israélo-palestinien, casse-tête géopolitique qui polarise l'opinion publique depuis plus de soixante ans. Autrement dit, il s'agissait de chercher à savoir si *Operation Shylock* pouvait donner lieu à une analyse éthique des discours politiques, bien que ceux-ci soient énoncés dans un cadre fictionnel.

Or, mon travail a montré que Roth, tout en jouant constamment sur le non-sérieux, l'ironie, le grotesque, et tout en favorisant une perception autotélique de son œuvre par l'intertextualité et l'autoréférentialité qui la caractérisent, questionne, au sein même du roman, les dispositifs romanesques. C'est là un procédé typique de la postmodernité dans la mesure où celle-ci, analyse Dion, « met en contiguïté les discours critique et littéraire, le métatexte s'anastomosant au texte-cible. Critique comme création, création comme critique : le mélange des genres s'érige peu ou prou en nouveau canon – et l'on voit se multiplier les amalgames “analyse-théorie-fiction-autobiographie-etc”<sup>273</sup> ». C'est bien dans cette perspective que s'inscrit *Operation Shylock*, bousculant toute notion de frontière, favorisant le mélange des genres, l'indécidabilité, la réflexion théorique et critique, la parodie littéraire, et par là même rendant caduque la frontière entre sérieux et non-sérieux.

Si l'on discerne, dans *Operation Shylock*, une volonté de désengagement de Roth, d'une part par le biais de la mise à mal de l'autorité et de la vraisemblance narratives, d'autre part par un dialogisme qui permet à plusieurs positions couvrant un large spectre idéologique de se faire entendre, force est de constater que cette polyphonie est infléchie par sa mise en scène fictionnelle.

*Operation Shylock* constitue en effet un plaidoyer en faveur du sionisme qui légitime l'installation des Juifs en Israël par le rejet dont ils firent l'objet dans leur pays d'origine, y

---

<sup>273</sup> Robert Dion, *op. cit.*, p. 95.

compris à leur retour des camps. Pour le montrer, j'ai souligné que le débat était abordé presque systématiquement sous l'angle de l'intérêt des Juifs (Moïse Pipik justifie le diasporisme par le risque d'un deuxième Holocauste) ou comme résultat d'une haine du Juif (la virulence de George Ziad n'est portée que par des arguments contre les Juifs israéliens), tandis que la question palestinienne n'était traitée qu'en arrière-plan, dans l'ombre du Juif. Par ailleurs, les Palestiniens à qui le roman donne une voix sont des personnages hystériques, faisant en sorte que la légitimité de la cause palestinienne est grevée par la convocation d'arguments difficilement recevables (la comparaison d'Israël avec l'Allemagne nazie, la médiocrité des Juifs israéliens par rapport aux Juifs de la diaspora, la volonté de George Ziad de voir les Juifs chassés d'Israël). De même, j'ai montré que la motivation de ce dernier résidait dans son obstination à demeurer fidèle à la mémoire de son père, un thème récurrent, voire obsessionnel, chez Roth, projeté cette fois sur un Palestinien et justifiant le terme de « mythologie » pour qualifier la cause palestinienne. Enfin, j'ai montré comment le couple palestinien formé par George Ziad et Anna, d'anciens Bostoniens, autorise une comparaison entre Occident et Orient, dépréciative pour ce dernier, par la voix d'un narrateur qui juge peu enviable les conditions de vie en Palestine. À l'inverse, un discours affirmant le progrès des infrastructures et de l'hygiène apportées par les juifs en Palestine n'est pas relevé par le narrateur, malgré les valeurs colonialistes qui le sous-tendent.

À la suite de Furman, j'insisterai sur le fait qu'il ne s'agit pas de décider à la place de l'écrivain le sujet de son livre : « I do not presume to prescribe a shortlist of mandatory voices that the American Jewish writer must create when thoughts of Israel bestir the imagination. However, the absence of significant Palestinian voices in American Jewish novels about Israel does have an effect<sup>274</sup> ». Cet effet, c'est l'angle mort qui résulte de ce choix : l'« impensé » du texte, ce qui échappe à la (re)mise en question et relève par conséquent de l'idéologique, si l'on accepte le postulat selon lequel « [l]'œuvre se définit entre autres par son rapport à ce qui n'est pas elle<sup>275</sup> ». Ce qui ressort de ma lecture d'*Operation Shylock*, c'est que la polyphonie installe un débat pour mieux discréditer certaines prises de position, et ce, grâce aux caractéristiques des personnages de fiction, et en

---

<sup>274</sup> Andrew Furman, *op. cit.*, en ligne.

<sup>275</sup> Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 174.

s'appuyant sur un narrateur usant de son autorité d'écrivain reconnu pour disqualifier d'autant plus facilement les arguments adverses qu'ils relèvent souvent de la caricature, brandissant de surcroît la menace antisémite qui pèse sur les Juifs, illustrée par le long discours pamphlétaire « Did six million really die? ».

*Operation Shylock* ne permet donc pas l'émergence d'un débat constructif qui serait l'occasion de brosser un portrait satisfaisant de la situation des deux parties en conflit. Updike a sans doute raison lorsqu'il avance, à propos des arguments anti-israéliens de Ziad : « Though suchs views are put in the mouths of fictional characters, Roth's Zionist critics will not excuse him from their vigorous expression<sup>276</sup>. » Mais s'il est capable d'un regard très critique sur Israël, Roth n'offre que peu d'avancées pour la cause palestinienne, tant sont mis de l'avant des arguments qui empêchent la réflexion de manifester quelque empathie envers la partie palestinienne.

Le romancier, qu'il le revendique ou le rejette, n'échappe pas au politique, dans la mesure où il est *situé* : il produit un énonciateur qui parle depuis une place donnée, non exempte de partis pris, de préjugés, d'idéologique. C'est bien la position soutenue par Sartre, qui affirme que « l'écrivain [...] est "dans le coup", quoi qu'il fasse, marqué, compromis, jusque dans sa plus lointaine retraite. [...] L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi<sup>277</sup> ».

L'un des objectifs de ce mémoire était de récuser l'affirmation rothienne voulant que le genre romanesque soit essentiellement affaire d'esthétique, c'est-à-dire qu'il doive être jugé pour ses qualités artistiques (narration, travail d'imagination et mise en scène des péripéties), et non affaire d'éthique, puisque le roman, pour Roth, ne serait pas le lieu d'un engagement politique et ne devrait pas être consacré à défendre quelque cause que ce soit.

---

<sup>276</sup> John Updike, *op. cit.*, p. 111.

<sup>277</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 12-13.

Il paraît manifeste, à l'issue de ce travail, que la « politique de la littérature<sup>278</sup> » de Roth dénie la portée idéologique de son propre travail. Tout en mettant en scène la vie de la cité, Roth peut donner l'impression, lors d'une première lecture, de ne pas prendre parti, en ce sens où « la littérature peut introduire un “écart productif” au milieu de la mêlée des énoncés sous la forme d'un travail de brouillage, d'opacification, de détournement des évidences et des argumentaires<sup>279</sup> ». Cette tentative de mise à distance de l'idéologique, on le voit, demeure toutefois tributaire de la voix du texte, qui reconduit nombre de partis pris et de stéréotypes inhérents à l'énonciation et laisse dans l'ombre une partie de la réalité.

Si donc le roman véhicule des valeurs, se pose dès lors la question de la responsabilité de l'écrivain, d'autant que, comme le remarque Gisèle Sapiro,

[I]es œuvres littéraires participent à l'élaboration des représentations et des schèmes de perception du monde, c'est-à-dire de la « vision du monde » d'une époque, la *Weltanschauung*, ou ce que Durkheim a appelé la « conscience collective » et Bourdieu l'« inconscient collectif ». Or, cette vision du monde implique des principes axiologiques<sup>280</sup>.

Cela n'empêche pas certains écrivains de récuser la responsabilité de leurs écrits. Le romancier français Michel Houellebecq, habitué des polémiques, affirmait, peu après la parution de *Soumission*, en des termes proches de ceux de Roth : « Je dénie toute responsabilité, je revendique l'irresponsabilité même, carrément. Sauf lorsque je parle de littérature dans mes romans, là je m'engage comme critique littéraire. Mais ce sont les essais qui changent le monde<sup>281</sup>. » C'est bien le droit d'un écrivain de le croire, ou de l'affirmer

<sup>278</sup> L'expression est de Benoît Denis, reprise par Jean-François Hamel qui la définit comme « des systèmes de représentations à travers lesquels les acteurs du champ littéraire négocient, selon différentes opérations symboliques et imaginaires, les rapports de distance et de proximité qui définissent la relation de la littérature à l'espace public et au monde social ». Voir Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans Laurence Côté-Fournier, Élyse Guay et Jean-François Hamel (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX<sup>e</sup> siècle français*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2014, p. 30.

<sup>279</sup> Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n<sup>os</sup> 151/152, décembre 2011, en ligne : [URL : <http://pratiques.revues.org/1762>].

<sup>280</sup> Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 719.

<sup>281</sup> Sylvain Bourmeau, *Un suicide littéraire français*, dans [Mediapart.fr](http://mediapart.fr), mis en ligne le 2 janvier 2015 : [URL : <http://blogs.mediapart.fr/blog/sylvain-bourmeau/020115/un-suicide-litteraire-francais>].

afin de protéger son autonomie à l'égard de la politique, de la religion, des valeurs en vigueur, des régimes en place. Néanmoins, les controverses suscitées par certains romans – quelle que soit la teneur des arguments qu'elles soulèvent – disent combien la littérature a un rôle à jouer dans le débat public, et plus largement dans la transmission de valeurs. Le pouvoir, inscrit au cœur des textes, et plus largement au cœur de la langue, rend l'analyse et la critique nécessaires pour continuer à interroger, quitte à le déstabiliser, ce lieu de pouvoir qu'est la littérature.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

ROTH, Philip, *Operation Shylock : A Confession*, New York, Vintage International, 1994 [1993], 400 p.

\_\_\_\_\_, *Opération Shylock : une confession*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1995], trad. fr. de Lazare Bitoun, 451 p.

### Autres œuvres de Roth citées

ROTH, Philip, *Portnoy's Complaint*, New York, Vintage International, 1994 [1969], 304 p.

\_\_\_\_\_, *The Ghost Writer*, New York, Vintage International, 1995 [1979], 192 p.

\_\_\_\_\_, *Zuckerman Unbound*, Londres, Jonathan Cape, 1981, 225 p.

\_\_\_\_\_, *The Anatomy Lesson*, New York, Vintage International, 1996 [1983], 304 p.

\_\_\_\_\_, *The Counterlife*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1986, 324 p.

\_\_\_\_\_, *The Facts : A Novelist's Autobiography*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1988, 195 p.

\_\_\_\_\_, *Deception : A Novel*, New York, Vintage International, 1997 [1990], 208 p.

\_\_\_\_\_, *Patrimony : A True Story*, New York, Vintage International, 1996 [1991], 240 p.

\_\_\_\_\_, *Sabbath's Theater*, New York, Vintage International, 1996 [1995], 464 p.

\_\_\_\_\_, *American Pastoral*, New York, Vintage International, 1998 [1997], 432 p.

\_\_\_\_\_, *I Married a Communist*, New York, Vintage International, 1999 [1998], 336 p.

\_\_\_\_\_, *The Human Stain*, New York, Vintage International, 2001 [2000], 384 p.

\_\_\_\_\_, *The Plot against America*, New York, Vintage International, 2005 [2004], 416 p.

\_\_\_\_\_, *Exit Ghost*, Toronto, Penguin Canada, 2008 [2007], 304 p.

\_\_\_\_\_, *Indignation*, Toronto, Penguin Canada, 2009 [2008], 236 p.

### Autres textes de Roth cités

\_\_\_\_\_, *Du côté de Portnoy et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », trad. fr. de Michel Jaworski, 1978, 210 p., (trad. de *Reading Myself and Others*, New York, Vintage International, 2001 [1975]).

\_\_\_\_\_, « A Bit of Jewish Mischief », *The New York Times*, 7 mars 1993, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <https://www.nytimes.com/books/98/10/11/specials/roth-mischief.html>].

### Études sur l'œuvre rothienne

ACOCELLA, Joan, *Twenty-Eight Artists and Two Saints*, New York, Vintage Books, 2008 [2007], 560 p.

BLEIKASTEN, André, « "Philip Roth", alias Philip Roth, ou Portrait de l'artiste en agent double », *La Quinzaine littéraire*, n° 668, du 16 au 30 avril 1995, p. 6-7.

BROWN, Jeffrey, « Conversation : Philip Roth », *NewsHour with Jim Lehrer*, New York, PBS, 10 novembre 2004, en ligne, consulté le 15 janvier 2014 : [URL : [http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec04/roth\\_11-10.html](http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec04/roth_11-10.html)].

CHASSAY, Jean-François, « L'arroseur arrosé », *Spirale*, n° 145, nov.-déc. 1995, p. 3.

FEIN Esther B., « Philip Roth Sees Double. And Maybe Triple, Too », *The New York Times*, 9 mars 1993, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://www.nytimes.com/1993/03/09/books/philip-roth-sees-double-and-maybe-triple-too.html>].

FURMAN, Andrew, « A New "Other" Emerges in American Jewish Literature : Philip Roth's Israel fiction », *Contemporary Literature*, n° 36, décembre 1995, p. 633-653, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://search.proquest.com/openview/de34c61b33e75707367dfce0b3bfccff/1?pq-origsite=gscholar>].

GARAND, Dominique, « Que peut la fiction? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 37-56, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://id.erudit.org/iderudit/018162ar>].

GILOTTA, David, « The Body in Shame : Philip Roth's Physical Comedy », dans SIEGEL, Ben et Jay L. HALIO, *Playful and Serious. Philip Roth as a Comic Writer*, Newark, University of Delaware Press, 2010, 276 p., p. 92-116.

GRUMBERG, Karen, « Necessary Wounds and the Humiliation of *Galut* in Roth's *The Counterlife* and *Operation Shylock* », *Philip Roth Studies*, vol. 5, n° 1, printemps 2009, p. 35-59, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : [http://www.academia.edu/219447/Necessary\\_Wounds\\_and\\_the\\_Humiliation\\_of\\_Galut\\_in\\_Philip\\_Roths\\_The\\_Counterlife\\_and\\_Operation\\_Shylock](http://www.academia.edu/219447/Necessary_Wounds_and_the_Humiliation_of_Galut_in_Philip_Roths_The_Counterlife_and_Operation_Shylock)].

IVANOVA, Velichka, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, 2011, 258 p.

KAUVAR, Elaine M. et Cynthia OZICK, « An Interview with Cynthia Ozick », *Contemporary Literature*, vol. 34, n° 3, numéro spécial : « Contemporary American Jewish Literature », automne 1993, p. 358-394.

KAUVAR, Elaine M., « This Doubly Reflected Communication : Philip Roth's "Autobiographies" », *Contemporary Literature*, vol. 36, n° 3, automne 1995, p. 412-446.

LEHMANN, Sophia, « Exodus and Homeland : The Representation of Israel in Saul Bellow's *To Jerusalem and Back* and Philip Roth's *Operation Shylock* », *Religion & Literature*, vol. 30, n° 3, automne 1998, p. 77-96.

ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005, 288 p.

SAFER, Elaine S., « The Double, Comic Irony, and Postmodernism in Philip Roth's *Operation Shylock* », *Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS)*, vol. 21, n° 4, hiver 1996, p. 157-172.

\_\_\_\_\_, « *Operation Shylock* : The Double, the Comic, and the Quest for Identity », dans SIEGEL, Ben et Jay L. HALIO (dir.), *Playful and Serious. Philip Roth as a Comic Writer*, Newark, University of Delaware Press, 2010, 276 p., p. 152-180.

SHOSTAK, Debra B., *Countertexts, Counterlives*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004, 332 p.

THOMAS, Donald Michael, « Face to Face with His Double », *The New York Times*, 7 mars 1993, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <https://www.nytimes.com/books/98/10/11/specials/roth-shylock.html>].

UPDIKE, John, « Recruiting Raw Nerves », *The New Yorker*, mars 1993, p. 109-112.

WILSON, Jonathan, « Counterlives : On Autobiographical Fiction in the 1980s », *Literary Review*, vol. 31, n° 4, été 1988, p. 389-402.

## **Théorie littéraire**

### **1. Théorie des genres littéraires**

AUDET, René, « La fiction à l'essai », dans Fabula.org, 1999, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/215.php>].

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », trad. fr. de Daria Olivier, 1987 [1978], 488 p.

BOOTH, Wayne, « Distance et point de vue », dans BARTHES, Roland, Wayne BOOTH, Philippe HAMON et Wolfgang KAYSER, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1977, 180 p., p. 85-113.

COLONNA, Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), 2004 [1989], 368 p., en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>].

\_\_\_\_\_, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 250 p.

DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, 167 p., p. 61-79.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 393 p.

\_\_\_\_\_, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, 339 p.

\_\_\_\_\_, « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », dans Autofiction.org, 2009, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>].

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002 [1987], 426 p.

GLAUDES, Pierre et Jean-François LOUETTE, *L'essai*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1999, 176 p.

GŁOWIŃSKI, Michał, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, vol. XVIII, n° 72, 1987, p. 497-506.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1996 [1975], 381 p.

RICARDOU, Jean, « Nouveau Roman, Tel Quel », *Poétique*, n° 4, décembre 1970, p. 433-454.

SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », dans Fabula.org, 2000, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>] 25 p.

\_\_\_\_\_, L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête », dans Fabula.org, 2001, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php>].

ZAMBRANO, Maria, *La confession, genre littéraire*, Grenoble, Millon, coll. « Nomina », 2007, trad. fr. de Jean-Marc Sourdillon, 112 p.

## 2. Notions de vraisemblance et d'autorité narrative

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 240 p.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 511 p., p. 109-120.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Réflexions sur un parcours : entretien avec Susan Suleiman », dans BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 511 p., p. 499-504.

JOUBE, Vincent, « L'autorité textuelle », dans CANVAT, Karl et Georges LEGROS (dir.), *Les valeurs dans/de la littérature*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2004, coll. « Diptyque », 129 p., p. 89-100.

LANSER, Susan Sniader, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, 291 p.

MERCIER, Andrée, « La vraisemblance : état de la question théorique et historique », *Temps zéro*, n° 2, octobre 2009, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://tempszero.contemporain.info/document393>].

PENNANECH, Florian, « L'autorité de l'œuvre. Rhétorique du commentaire et postulat d'immanence », dans BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, 511 p., p. 160-170.

## 3. Postmodernité

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » trad. fr. d'Andrée Robel, 1982 [1970], 471 p.

BARTH, John, « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderne », *Poétique*, n° 48, 1981, p. 395-404.

DION, Robert, « Une critique du postmoderne », *Tangence*, n° 39, mars 1993, p. 89-101.

FORTIER, Frances, « Archéologie d'une postmodernité », *Tangence*, n° 39, mars 1993, p. 21-36.

HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, 267 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle? », *Texte*, n° 1, 1982, p. 27-49.

RYAN, Marie-Laure, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique? », dans Fabula.org, 2000, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Ryan.pdf>].

#### 4. Sociocritique, idéologie, politique de la littérature

DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 223 p.

GARO, Isabelle, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La fabrique éditions, 2009, 182 p.

GOBEIL, Madeleine et Claude LANZMANN, « Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir », *Dossiers*, n° 12, mars 1967, Montréal, Radio-Canada, vidéo en ligne, consultée le 24 février 2016 : [<https://www.youtube.com/watch?v=0oqsKSDXN2Y>].

HAMEL, Jean-François, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans CÔTÉ-FOURNIER, Laurence, Élyse GUAY et Jean-François HAMEL (dir.), *Politiques de la littérature. Une traversée du XX<sup>e</sup> siècle français*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2014, 188 p., p. 9-30.

MACHEREY, Pierre, « Lénine, critique de Tolstoï », *La Pensée*, n° 121, juin 1965, p. 78-100.

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n°s 151/152, décembre 2011, p. 7-38, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [<http://pratiques.revues.org/1762>].

SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2011, 750 p.

### Autres sources citées

AUSTER, Paul, *The Invention of Solitude*, dans *Collected Prose. Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces and Collaborations with Artists*, Londres, Faber and Faber, 2003 [1982], 512 p., p. 3-150.

AUSTER, Paul, *Leviathan*, New York, Penguin Books, 1993 [1992], 288 p.

BARTHES, Roland, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1978, 46 p.

\_\_\_\_\_, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982 [1973], 89 p.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1988 [1940], 157 p.

BOURMEAU, Sylvain, « Un suicide littéraire français », dans *Mediapart.fr*, mis en ligne le 2 janvier 2015, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://blogs.mediapart.fr/blog/sylvain-bourmeau/020115/un-suicide-litteraire-francais>].

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 [1977], 537 p.

FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs-écrans », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, trad. fr. sous la direction de Jean Laplanche, 306 p.

GARAND, Dominique, « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », dans HAYWARD, Annette et Dominique GARAND (dir.), *États du polémique*, Montréal, Nota bene, coll. « NB Université », 1998, 328 p., p. 211-268.

JUILLIARD, Olivier, « Golem », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/golem/>].

KOLATA, Gina, « Maker of Sleeping Pill Hid Data on Side Effects, Researchers Say », *The New York Times*, 20 janvier 1992, en ligne, consulté le 24 février 2016 : [URL : <http://www.nytimes.com/1992/01/20/us/maker-of-sleeping-pill-hid-data-on-side-effects-researchers-say.html>].

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999 [1966], 569 p.

MANNONI, Octave, « Je sais bien mais quand même », dans *Les clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1969, 318 p., p. 9-33.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup. », 2003 [1986], 243 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, 330 p.

SEARLE, John, *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1982, trad. fr. de Joëlle Proust, 248 p.

WINNICOT, Donald Woods, « De la communication et de la non-communication », dans *Processus de maturation chez l'enfant : développement affectif et environnement*, trad. fr. de Jeannine Kalmanovitch, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme Payot », 1970, 259 p.

YEHOSHUA, Avraham, « Ce que sioniste veut dire », *Libération*, mis en ligne le 30 mai 2013, consulté le 24 février 2016 : [URL : [http://www.liberation.fr/monde/2013/05/30/ce-que-sioniste-veut-dire\\_906994](http://www.liberation.fr/monde/2013/05/30/ce-que-sioniste-veut-dire_906994)].